

Arte e imagem na nova ecologia dos meios

Coordenação: Alice Martins, Pere Freixa e Natalia Martin Viola

Arte e imagem na nova ecologia dos meios

Alice Martins
Pere Freixa
Natalia Martin Viola
(Coordenadores)

Ria Editorial - Comit  Científico

Abel Suing (Universidad Técnica Particular de Loja - UTPL, Equador)
Adriana Pierre Coca (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)
Alfredo Caminos (Universidad Nacional de Córdoba - UNC, Argentina)
Alice Fátima Martins (Universidade Federal de Goiás - UFG, Brasil)
Ana Paula Goulart de Andrade (Eco-UFRJ/PPGMC-UFF /Facha /Unilasalle, Brasil)
Ana Sede o (Universidad de Málaga, Espanha)
Andrea Versuti (Universidade de Brasília - UnB, Brasil)
Caroline Kraus Luvizotto (Universidade Estadual Paulista - UNESP, Brasil)
Claudia Ardini (Universidade Nacional de Córdoba, Argentina)
Cláudia Assis (Universidade Federal do Amapá, Brasil)
Daniela Fantoni Alvares (Universidade dos Açores, Portugal)
Denis Ren  (Universidade Estadual Paulista - UNESP, Brasil)
Diana Rivera (Universidad Técnica Particular de Loja, Equador)
Diego Bonilla (California State University – Sacramento, EUA)
Dora Santos Silva (Universidade Nova de Lisboa, Portugal)
Dorival Campos Rossi (Universidade Estadual Paulista - UNESP, Brasil)
Dorothea Souza Bastos (Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil)
Fabiana Q Piccinin (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)
Fátima Lopes Cardoso (Instituto Politécnico de Lisboa, Portugal)
Fernanda Bonacho (Instituto Politécnico de Lisboa, Portugal)
Fernando Gutiérrez (ITESM, México)
Fernando Irigaray (Universidad Nacional de Rosario, Argentina)
Gloria Olivia Rodríguez Garay (Universidad A. de Ciudad Juárez - UACJ, México)
Inmaculada Gordillo (Universidade de Sevilha, Espanha)
Jacqueline Oyarce (Universidade Nacional Mayor de San Marcos, Peru)
Jefferson Barcellos (Centro Universitário Barão de Mauá, Brasil)
Jer nimo Rivera (Universidad La Sabana, Col mbia)
Jesús Flores (Universidad Complutense de Madrid, Espanha)
João Pedro Albino (Universidade Estadual Paulista - UNESP, Brasil)
Jorge Alberto Hidalgo Toledo (Universidad An huac M xicovM xico)
José Carlos Marques (Universidade Estadual Paulista – UNESP)
Kruzkaya Ordóñez (Universidad Técnica Particular de Loja - UTPL, Equador)
Lance Strate (Fordham University, EUA)
Liliane de Lucena Ito (Universidade Estadual Paulista – UNESP, Brasil)
Lionel Brossi (Universidad de Chile, Chile)
Lorenzo Vilches (Universidade Aut noma de Barcelona, Espanha)
Lucilene Gonzales (Universidade Estadual Paulista – UNESP, Brasil)
Marco Lopez (Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Equador)
Margarida Almeida (Universidade de Aveiro, Portugal)
Maria C. Esperidião (GENEM -Grupo de Nova Ecologia dos Meios, Brasil)
Maria Cristina Gobbi (Universidade Estadual Paulista – UNESP, Brasil)
María Jesús Ruíz (Universidade de Málaga, Espanha)

Matheus Tagé (Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, Brasil)
Octavio Islas (Universidad de Los Hemisferios, Equador)
Oksana Tymoshchuk (Universidade de Aveiro, Portugal)
Osvando de Morais (Universidade Estadual Paulista – UNESP, Brasil)
Pâmela Pinto (Fiocruz, Brasil)
Paul Levinson (Fordham University, EUA)
Pere Freixa (Universidad Pompeu Fabra, Espanha)
Piero Dominici (University of Perugia, Itália)
Ramaris Albert (Universidad de Puerto Rico, Porto Rico)
Raquel Longhi (Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, Brasil)
Roberto Igarza (Universidad Nacional de Rosario - UNR, Argentina)
Rosa Maria Araújo Simões (Universidade Estadual Paulista – UNESP, Brasil)
Sandra Ruiz (Universidad Santo Tomás - UST, Colômbia)
Sergio Gadini (Universidade Estadual de Ponta Grossa - UEPG, Brasil)
Suely Maciel (Universidade Estadual Paulista - UNESP, Brasil)
Tamara Guaraldo (Universidade Estadual Paulista - UNESP, Brasil)
Teresa Piñeiro Otero (Universidade da Coruña, Espanha)
Valquiria A. Passos Kneipp (Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil)
Vicente Gosciola (Universidade Anhembi Morumbi, Brasil)
Xabier Martínez-Rolán (Universidade de Vigo, Espanha)

FICHA TÉCNICA

Copyright 2023 ©Autoras e autores. Todos os direitos reservados

Foto de capa: ©master1305 - stock.adobe.com (arquivo nº 464520230)

Design da capa: ©*Denis Renó*

Diagramação: *Luciana Renó*

ISBN 978-989-8971-83-8

Título: Arte e Imagem na nova ecologia dos meios

Coordenadores: Alice Martins, Pere Freixa e Natalia Martin Viola

1.ª edição, 2023.



Esta obra tem licença Creative Commons *Attribution-NonCommercial-NoDerivatives*. Você tem o direito de compartilhar, copiar e redistribuir o material em qualquer suporte ou formato sempre que seja feito o reconhecimento de seus autores, não utilizá-la para fins comerciais e não modificar a obra de nenhuma forma.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

©Ria Editorial

RIA
Editorial

riaeditora@gmail.com

<http://www.riaeditorial.com>

ESSA OBRA FOI AVALIADA INTERNAMENTE E
EXTERNAMENTE POR PARECERISTAS

Todos os textos foram avaliados e seleccionados pelos organizadores da obra. Os comentários dos organizadores foram enviados aos autores, que, mediante a aprovação, receberam tempo hábil para eventuais correcções.

O livro foi posteriormente avaliado e aprovado pelo avaliador externo Dra. Andrea Versuti (Universidade de Brasília - UnB), que informou parecer positivo à publicação da seguinte forma:

O livro Arte e Imagem na nova ecologia dos meios apresenta discussões pertinentes sobre o estado de conhecimento que abarca os temas de Arte e Imagem em diálogo com a perspectiva teórica da ecologia dos meios. Está dividido em duas partes: Expressões visuais e Expressões cognitivas. Todos os capítulos que compõem o livro promovem reflexões sobre questões relativas à concepção estética contemporânea e trazem contribuições proficuas para pensar seus desdobramentos nos atuais paradigmas de produção, recepção e consumo imagéticos.

O parecer foi enviado previamente ao lançamento.

Autoras e autores

Alice Fátima Martins
Aline Lisangela da Silva Galvani Carvalho
Ana Paula Dessupoio Chaves
Ceila Teresinha Bitencourt Oliveira
Christina Ferraz Musse
Claritza Arlenet Peña Zerpa
Denis Porto Renó
Fernanda Henriques
Gabriele Oliveira Teodoro
Guilherme Cardoso Contini
Gustavo Xavier Agostinho
José Alirio Peña Zerpa
Leonardo Alvarez Franco
Lilian Lindquist Bordim
Lorena Lopes Silva
Ludimilla Carvalho Wanderlei
Marco Aurélio Reis
Matheus Tagé
Matheus Teixeira
Mixzaida Yelitza Peña Zerpa
Paula da Cruz Landim
Rafael Otávio Dias Rezende
Regilene Ap. Sarzi Ribeiro
Renan Claudino Villalon
Santiago Naliato Garcia
Thiago Seti Patricio
Vicente Gosciola
Wellington C. M. Leite

SUMÁRIO

Apresentação.....	13
-------------------	----

PARTE 1 - EXPRESSÕES VISUAIS

A pintura, a escultura e o cinema na obra de Noé Luiz da Mota.....	16
--	----

Alice Fátima Martins

Maestro Gato: webtoon para pensar el rol docente.....	35
---	----

Claritza Arlenet Peña Zepa

José Alirio Peña Zepa

Mixzaida Yelitza Peña Zepa

O surrealismo enquanto universo fotográfico.....	55
--	----

Lilian Lindquist Bordim

Denis Porto Renó

Pequeno mapa à luz de Rembrandt: pesquisa e extensão na unidade UEMG Frutal sob o ponto de vista fotográfico.....	82
Santiago Naliato Garcia Lorena Lopes Silva	
Florescência sorrateira: a imagem como forma que pensa.....	103
<i>Ceila Teresinha Bitencourt Oliveira</i>	
Fotografia experimental e modernidade: para uma crítica da tecnologia e do pensamento europeu ocidental.....	124
<i>Ludimilla Carvalho Wanderlei</i>	
A influência da fotografia na transformação dos retratos pintados modernistas brasileiros.....	156
<i>Gabriele Oliveira Teodoro</i>	
IA: reflexões sobre uma nova janela.....	174
<i>Matheus Tagé</i>	
Fotografia ‘reinventada’: 360° como possibilidade de instrumento de pós-fotorreportagem.....	196
<i>Matheus Teixeira</i> <i>Thiago Seti Patricio</i>	

PARTE 2 - EXPRESSÕES COGNITIVAS

Performatividade videográfica e os seres media – por um estudo da arte do vídeo à luz da pós-fenomenologia.....	218
<i>Regilene Ap. Sarzi Ribeiro</i>	

“Salve, juventude”: a fortuna crítica de “Trate-me Leão” no Rio de Janeiro.....	246
<i>Ana Paula Dessupoio Chaves</i>	
<i>Christina Ferraz Musse</i>	
Batman e internacionalismo: As trevas do cavaleiro no pensamento neoconservador.....	273
<i>Renan Claudino Villalon</i>	
<i>Vicente Gosciola</i>	
A música brasileira na era da reprodutibilidade técnica: uma análise da experiência do ouvinte de discos de vinil e as plataformas de streaming.....	311
<i>Gustavo Xavier Agostinho</i>	
<i>Gabriele Oliveira Teodoro</i>	
Os sambas-enredo na fruição em streaming no Spotify: um estudo de caso sobre curtidas e novas telas do Carnaval de Escola de Samba no Rio.....	327
<i>Rafael Otávio Dias Rezende</i>	
<i>Marco Aurélio Reis</i>	
Breve revisão histórica da música brasileira feita no Rio de Janeiro e em São Paulo até os anos 1940.....	350
<i>Wellington C. M. Leite</i>	
A ilustração em livros de RPG nacionais: expressões decoloniais da fantasia.....	376
<i>Leonardo Alvarez Franco</i>	
<i>Paula da Cruz Landim</i>	
<i>Guilherme Cardoso Contini</i>	
<i>Fernanda Henriques</i>	

A experiência estética na comunicação dos museus nas redes..... 395
Aline Lisangela da Silva Galvani Carvalho

Índice Remissivo..... 419

ARTE E IMAGEM
NA NOVA ECOLOGIA DOS MEIOS

APRESENTAÇÃO

No ano de 2004, quando começávamos a conviver com a chamada web 3.0 e os cidadãos ganharam a possibilidade de interagir ativamente com os espaços virtuais, Dan Gillmor publicou a obra “We the media”. Eram novos tempos, com a consolidação da blogosfera e o início dos espaços *social media*, traduzida para o português e o espanhol como redes sociais (ou redes sociales). Através destes espaços, a sociedade ganhou algo que considerávamos fundamental para o seu desenvolvimento: o poder da palavra. Com base nisso, Gillmor defendeu que éramos “seres mídia”, ou seja, tínhamos o desejo de protagonizar os processos comunicacionais e, diversas vezes, até tentávamos ocupar missões importantes, como as do Jornalismo.

Praticamente duas décadas se passaram, e neste tempo muito se transformou. A sociedade perdeu a referência da mídia e de seu papel no desenvolvimento social e na construção da cidadania e da democracia. Com a perda da referência, valores importantes passaram a ser questionados, dentre eles o da notícia e, conseqüentemente, o da verdade. Surgiram, então, as popularmente chamadas *fake news*. Neste aspecto, até mesmo o termo é um erro, e foi consolidado pelo excesso de circulação dele próprio pelos seres midiáticos. Alguns teóricos defendem que o termo deveria ser definido como *fake information*, ou, em sua tradução literal, informação falsa. De fato, *fake news* (ou notícia falsa) é a menos apropriada. Afinal, se é falsa, então ela não é notícia.

Mas a participação da sociedade na construção de processos midiáticos não se limita à notícia e ao Jornalismo. Ela também passeia

pelo mundo das artes, valorizando ou desaprovando as manifestações. Isso também ocorre na educação, e na deseducação, e acaba até mesmo por questionar até mesmo o papel dos profissionais da educação. E assim vai, pela publicidade, pela construção da cidadania e, claro, na tecnologia.

Com base nisso, realizamos a sexta edição do Congresso Internacional Media Ecology and Image Studies, que teve como tema “A Consolidação dos Seres Media”. Nele, foram aprovados resumos expandidos de 11 nacionalidades e, com base nestas propostas (apresentadas e publicadas nas memórias do evento), organizamos, com a Ria Editorial, 10 livros com textos inéditos. O momento marca uma nova etapa do MEISTUDIES, que em sua sétima edição virá com novidades resultantes da sua consolidação como um evento científico internacional de alta relevância, que tem como missão a disseminação do conhecimento e a construção de redes acadêmicas.

É importante ressaltar que nem todos os resumos expandidos tiveram a publicação de textos completos em capítulos. Todos eles foram reavaliados por pares antes de sua publicação. De igual maneira, algumas ordenações sofreram alterações através de um processo de curadoria temática. Com isso, as obras tiveram ampliação em sua qualidade e em sua proposta cognitiva. Os livros são de livre acesso para leitura e download e têm como proposta uma reflexão, com base em conceitos teóricos e resultados científicos, sobre os seres mídia e o seu papel em diversas searas da sociedade contemporânea. Boa leitura.

*Andrea Versuti
Denis Renó
Diana Rivera
Vicente Gosciola
Diretores Acadêmicos*

PARTE 1 - EXPRESSÕES VISUAIS

A PINTURA, A ESCULTURA E O CINEMA NA OBRA DE NOÉ LUIZ DA MOTA

Alice Fátima Martins¹

Neste texto, propõe-se abordar o trabalho artístico de Noé Luiz da Mota para refletir a respeito de alguns aspectos que o caracterizam, situando-o no contexto da arte contemporânea, ao mesmo tempo em que se busca relacionar com o conceito de poética da solidariedade (Martins, 2018). Os dados aqui apresentados foram recolhidos a partir de um conjunto de entrevistas feitas com o artista (Mota, comunicação pessoal, 2023), bem como de visitas feitas ao seu lugar de atuação, além de referências documentais, em forma de texto, vídeo e outras informações disponíveis. Nele, estão em pauta as dinâmicas da experiência

1. Doutorado em Sociologia (UnB, 2004).
Professora Titular na Universidade Federal de Goiás; Bolsista de produtividade em pesquisa do Conselho Nacional de Des. Científico e Tecnológico CNPq.
profalice2fm@ufg.br

estética e poética propiciadas pela relação com os espaços orgânicos da Catedral das Artes, em Goiânia, na região central do Brasil.

Transeuntes desavisados ficam impactados com a visão da construção de formas arredondadas, irregulares, com a parte externa pintada em tons de terra, marcada por janelas assimétricas, entre uma vegetação bem cuidada, numa das esquinas do bairro formado por casas residenciais, setor tranquilo, sem promessas de maiores sustos, em Goiânia. O conjunto inevitavelmente desperta a curiosidade. Foi construído pelo artista que articula, ali, sua própria produção à produção de outros artistas, além de acolher eventos e encontros com pessoas da área de cultura, conversas e atividades com estudantes da educação básica e do ensino superior, e uma programação regular num cine clube. Além disso tudo, ali também estão suas instalações domésticas, onde o artista vive, com a família.

Ali, quotidianamente, as dimensões do estético estão entremeadas à produção da própria vida. Assim, quadros, esculturas e demais produções compartilham as instalações seja da produção de alimentos, bem como da partilha em torno à mesa posta para o jantar. Nesse sentido, a experiência estética, de fato, se distancia dos lugares qualificados como auratizados por Benjamin (2012) e Agamben (2007). Tais espaços, segundo os autores, são destinados ao que seja considerado sagrado e, portanto, apartado da vida ordinária. Ao contrário, na Catedral das Artes, estão presentes as tensões e possibilidades, os enredos multidimensionais do que seja o viver.

No entanto, pelo fato de seu nome fazer referência a uma instituição religiosa, poderia se supor haver, ali, alguma possível reivindicação ou expectativa de consagração, considerando-se que a palavra qualifica

a igreja principal de uma diocese, no âmbito da religião católica. Noé explica que, durante sua infância, a experiência estética mais marcante era a Romaria do Divino Pai Eterno, quando anualmente a família seguia para a pequena cidade de Trindade, a pé e em carros de boi, numa viagem que durava vários dias. Em torno à Catedral, reuniam-se os romeiros, os foliões, carreiros, tropeiros, nas quantas missas, novenas e outras atividades religiosas da programação. Nessa experiência, o profano e o sagrado, o eterno e o secular articulam-se de modo indissociável. A Catedral das Artes, que não se situa no âmbito do religioso, mas do artístico, constitui um território onde as questões específicas da arte estão presentes, estabelecendo conexões com aspectos do mundo da arte e seus processos de sacralização, mas igualmente de modo indissociável dos circuitos ordinários do viver.

Começos

Noé Luiz da Mota nasceu na região rural do município de Itaberai, no Estado de Goiás, uma região imersa no bioma do cerrado, com suas árvores retorcidas, a terra vermelha, e o clima alternando entre o período de chuvas e frescor e o de extremo calor e seca, com queimadas que devoram a vegetação.

Ele relata que, ainda menino, costumava fazer pequenas esculturas de barro, imitando formas do cerrado: animais, plantas, frutos. E ia deixando essas construções pelos caminhos por onde passava e à beira dos rios. Se não trouxe consigo nenhuma dessas pequenas esculturas, consolidou, de modo profundo, a relação com o cerrado, suas cores, odores, formas e texturas, portando essa marca para toda a sua produção artística que ainda viria a ser constituída.

Seu percurso no mundo da arte teve início no final dos anos 1960, na cidade de Villa Boa de Goiás. Ainda muito jovem, um amigo o levou para fazer um teste como processo seletivo para um curso de artes. Os candidatos deveriam desenhar um vaso com flores. Ele imaginou-se tirando as flores do vaso, até deixar apenas uma, resultando em sua composição. Entre risos ele lembra que essa pequena subversão, contrariando suas expectativas, lhe valeu a aprovação (Mota, comunicação pessoal, 2023). Não se demorou para que ele, já vivendo na capital do Estado de Goiás, passasse a trabalhar no atelier da escultora Maria Guilhermina, a primeira artista goiana a participar da Bienal Internacional de São Paulo, em 1959 (Sobral, 2016).

A visibilidade da obra de Maria Guilhermina foi fonte de motivação para muitos artistas iniciantes no contexto goiano. O atelier da artista constituiu ambiente de trabalho e também de formação para Noé Luiz da Mota. Ou seja, no ponto de partida de seu percurso como artista, estão a escultura e a pintura, linguagens em que articula as referências vivenciais do bioma do cerrado, de onde veio, e do surrealismo. Anos mais tarde, complementando os campos de atuação, passou a operar também com o cinema, como pesquisador, realizador e como coordenador de cineclube.

Escultura para ser vista por dentro... e para ser habitada

No princípio, era a escultura, desde os pequenos exercícios com barro deixados à beira dos caminhos, ao trabalho no atelier da artista escultora. Mas foi com a construção da Catedral das Artes que sua produção tridimensional se expandiu, tomando espaços internos e externos, ganhando maior visibilidade.

A Catedral das Artes, que tanto chama a atenção das pessoas, começou a ser construída no início dos anos 1990. Mais de três décadas depois, a construção não se dissocia de seu criador. Como um organismo pulsante, ainda hoje continua em processo contínuo de transformação-construção, incorporando continuamente elementos, tendo modificadas suas estruturas, ajustando-se a novos projetos. O artista inspira-se no que chama de ‘as formas orgânicas do cerrado’, buscando nelas referências para as estruturas com que trabalha, os materiais, as texturas, etc. Não por acaso, recorrentemente as pessoas referem-se à Catedral das Artes como um conjunto de ‘enormes cupinzeiros’².

Considerando o fato de ter sido ele o criador e executor da construção que, em si, impressiona os passantes e visitantes, ao ser indagado sobre sua possível relação também com a arquitetura, o artista instiga estranhamentos ao responder, com um breve sorriso. Para ele, não se trata exatamente de uma obra arquitetônica. Explica: “Na maior parte das vezes, a gente vê uma escultura por fora...” Suas reticências informam que a construção é para ser experimentada como escultura. Trata-se de uma escultura para ser vista por fora e por dentro, com portas, janelas, abóbodas e vitrais. É uma escultura para ser vivida, ao mesmo tempo em que ela também tem pulsação, vive.

O surrealismo, entre as esculturas, pinturas e os filmes

A incursão de Noé Luiz da Mota pelo cinema iniciou-se na produção de documentários sobre artistas goianos. Esses documentários,

2. Os cupinzeiros são montículos de terra onde se constroem os ninhos dos insetos denominados cupins, muito comuns nas regiões do cerrado brasileiro. Sua forma arredondada e vermelha elevando-se acima da vegetação rasteira chama a atenção.

realizados a partir dos anos 1990, foram disponibilizados para a Secretaria de Cultura do Estado de Goiás. A partir dessas primeiras iniciativas, o artista articulou, em sua rede de relações, pessoas ligadas à produção audiovisual regional, que produziam, de modo independente, também trabalhos de ficção. Assim, a incursão no campo do cinema ganhou força, tendo como principal desafio a determinação de levar, para as imagens animadas e sonorizadas, a marca do surrealismo presente em suas esculturas e pinturas. Noé relata que essa busca em termos estilísticos e formais continua, seja quando trabalha com seu grupo, em narrativas ficcionais (terror, suspense e de outras naturezas). Em sua produção mais recente, “Terra rasgada” (União de Cineclubes de Goiânia, 2022), as questões relativas ao meio ambiente ganham a tela. Embora tenha uma estrutura ficcional, ele opera com imagens documentais e busca transitar fora da ideia de realidade, buscando trânsitos com as dimensões do surrealismo, seja no tratamento das imagens, na estrutura narrativa, nas sonoridades.

Em outras palavras, o surrealismo traduzido para a ambiência geográfica do centro do país, em territórios cobertos pelo cerrado, funciona como a bússola de sua produção organizada nesses três eixos: a pintura, a escultura e o cinema.

Breve percurso por dentro dessa escultura...

A construção ocupa uma esquina contornada por uma cerca leve, que não se interpõe à visão de quem esteja fora. Uma grama verde cobre a área não construída, entre outras árvores, palmeiras e plantas de jardim. O portão encaminha visitantes à porta principal, formada por uma estrutura de madeira reaproveitada. Na parte interna, uma espécie

de platô aberto dá acesso a três salões contíguos. Todos têm a forma arredondada, com o piso em mosaico formando desenhos diversos. Nas abóbodas há janelas também irregulares que asseguram a entrada de luz. Se na parte externa as paredes são pintadas em tons de terra, internamente têm o tom muito claro. O ambiente é luminoso e ventilado. O salão imediatamente à esquerda é o maior. Atualmente, nele estão expostos trabalhos de outros artistas goianos e vários equipamentos antigos de cinema. O salão à direita é um pouco menor. Ali, encontram-se expostas obras de pintores goianos referidos pelo próprio artista como *naif*³. À frente, está o salão com alguns dos muitos trabalhos de Noé Luiz da Mota: pinturas de grandes dimensões, esculturas em barro, metal e madeira, dentre outros. Por esse salão tem-se acesso a mais uma sala onde se desenvolvem atividades diversas, desde oficinas e aulas até celebrações festivas. Ao mesmo tempo, essa sala dá acesso a outro conjunto de ambientes. Uma escada conduz ao piso superior e ao mirante externo. Uma das portas dessa quarta sala é a segunda entrada da Catedral, provavelmente a mais utilizada pelos visitantes e moradores, com acesso ao portão por uma calçada contornada por plantas. Outra porta dá passagem para as dependências da residência propriamente

3. O termo ‘arte *naif*’ é utilizado por muitos críticos de arte, para denominar o que também pode ser chamado de arte ingênua (D’Ambrosio, 1999). Refere-se ao trabalho realizado por artistas sem formação no mundo da arte. Por isso, se caracteriza por não adotar algumas das técnicas utilizadas por artistas consagrados, tais como perspectiva, modos de organização da composição, dentre outras. Além disso, supostamente essa produção seria portadora de uma certa visão ingênua do mundo. Essa categoria revela, de fato, uma das características da noção dominante de arte, que hierarquiza e classifica as produções chanceladas pelo sistema da arte em relação a outras produções que não contam com a sua chancela. A meio caminho, o termo ‘*naif*’ revela alguma tolerância em relação a algumas produções que, embora realizadas fora dos protocolos vigentes, seriam portadoras de algum potencial estético, ainda que ‘ingênuo’. Há de se problematizar tais conceitos e tal perspectiva.

dita. Finalmente, uma porta de madeira abre para a sala de projeções que concentra as atividades do cineclube. Esta é a única dependência construída com paredes retangulares e retas, dada a especificidade da atividade principal ali desenvolvida. Ao contrário dos demais salões, ali, com a porta fechada, tem-se o bloqueio na entrada da luz natural.

Na área externa, voltada para a rua, um conjunto de mesas redondas com bancos fixos cria um ambiente acolhedor para encontros e conversas, com acesso ao balcão da janela da pequena cozinha utilizada nas celebrações para o preparo de alimentos, preservação e distribuição.

Trata-se, portanto, de um espaço dinâmico, em atividade contínua envolvendo exposições, visitas, oficinas, realização e projeção de filmes, além de ser o próprio atelier do artista. Sobretudo, esse lugar abre-se ao debate sobre produções as mais diversas, desde obras reconhecidas pelo sistema da arte e pelos circuitos formais cinematográficos, até obras locais e regionais menos conhecidas. No cineclube, as sessões e discussões sobre os filmes motivam muitos dos participantes a aventurarem-se em produções ou em reflexões sistemáticas sobre as obras filmicas.

O papel formativo do cineclube

Nesses termos, o cineclube cumpre também a função formadora, de caráter educativo, em contexto que pode ser considerado de educação

não-formal⁴. Cineclubes constituem espaços coletivos que reúnem pessoas interessadas por cinema. Neles, se desenvolvem atividades de exibição de filmes, debates sobre os filmes exibidos e aprofundamento em temáticas relacionadas. Suas programações oportunizam a veiculação de trabalhos nem sempre acessíveis ao público em geral, seja pelas dificuldades de inserção nos meios de distribuição, seja pela própria natureza dos trabalhos.

Provavelmente, as primeiras referências de uma atividade que evoque a ideia de cineclubes estejam na década de 1910, quando um grupo de espanhóis afeitos ao cinema, considerados anarquistas, produziram um filme fora dos padrões referenciais da época, com recursos próprios, abordando a Comuna de Paris. Vale ressaltar que, naquele período, o acesso aos equipamentos necessários para realizar filmes ou projetá-los era bem mais difícil e caro, restrito a poucas instituições ou pessoas de maior poder aquisitivo. É também nesse período que, no Brasil, no Rio de Janeiro, tem-se notícias das primeiras reuniões mais sistemáticas de entusiastas do cinema, para debater filmes.

Nesse processo, começam a ser criados os clubes de amigos do cinema, a partir da França, atravessando fronteiras nos quantos territórios onde o cinema tenha alcançado o público em salas de projeção. Atravessando crises políticas, guerras, crises econômicas, oscilando o ímpeto e a força, os clubes de cinema, cineclubes se ajustaram à diversidade

4. Considera-se educação não-formal (Gohm, 2011) aquela propiciada por instituições diversas que oportunizam a construção de aprendizagens em diferentes campos de atuação e produção de conhecimentos, fora da formação regulada pela legislação relativa à escolarização com estrutura curricular. Esta, desenvolvida em instituições regulares de ensino, as escolas, é considerada educação formal. Por fim, a educação informal é considerada aquela que acontece no contexto familiar, entre amigos e outras formas de interações sociais sem maiores regulações.

de circunstâncias ao longo das décadas, chegando ao início do século XXI, com a popularização das mídias digitais, o que facilitou o acesso aos equipamentos. Mas também propiciou o acesso aos filmes fora da experiência coletiva das salas de cinema, ganhando formatos mais individualizados, seja nas programações televisivas, nas plataformas de streaming, e por outras vias.

Ainda e assim, nas últimas décadas, o movimento cineclubista continua ganhando capilaridade, tendo grande importância em contextos comunitários. Sobretudo, a partir da experiência, não raro, no ambiente dos cineclubes, são realizados filmes com digitais mais singulares, a partir dos pontos de vistas de comunidades as mais diversas.

O cineclube da Catedral das Artes não foge à regra. Muitos dos seus frequentadores relatam que se aproximaram do cinema, ampliando sua compreensão das produções audiovisuais, a partir do exercício contínuo de assistir e conversar sobre as produções que integram a programação, naquele espaço. O papel de formação cumprido pelos trabalhos ali realizados se estende para as visitas de estudantes das mais diversas faixas etárias ao local, quando podem ter acesso à obra do próprio Noé Luiz da Mota, bem como de outros artistas, além de conhecer equipamentos cinematográficos antigos e assistir à projeção de filmes. Podem, ainda, conversar com o próprio artista, e experimentar produções com materiais diversos, expressando suas impressões sobre a vivência com o lugar (Neves et al., 2021).

Quase sempre, os eventos ali realizados são celebrados com uma mesa posta e a partilha de alimentos, em lanches e jantares. Desse modo, as sessões de cinema estendem-se à sala de encontros e aos jardins,

entre conversas, partilhas e novos planejamentos, numa experiência que também envolve o paladar, o olfato e os afetos.

No entanto, quando, eventualmente, alguma sessão do cineclube é suspensa, o papel de público, ou de formador de público, cede lugar ao de realizador: “Nesta semana não vai ter sessão no cineclube... Vamos filmar?”

O caso do andarilho que se integrou à trupe de realização de um filme

Por sua natureza, não raro o cenário da Catedral das Artes é escolhido, também, como cenário para a realização de filmes e outras atividades que requeiram locações diferenciadas, a partir de pessoas que não necessariamente frequentam o cineclube ou as demais programações. O também cineasta goiano Martins Muniz escolheu aquelas dependências e seus arredores para ambientar o filme intitulado *Egotismo* (Cirino, 2015), sob sua direção.

Realizados durante um final de semana, os trabalhos mobilizaram muitas pessoas com os mais diversos vínculos: aquelas que integravam o elenco e o suporte técnico, amigos acompanhavam disponíveis para colaborar, outros entusiastas marcavam presença, além de curiosos e passantes... Um rapaz ocupou, logo no início das atividades, um lugar regular entre todos, mostrando-se atento, observador, ao mesmo tempo muito discreto. Eventualmente colaborava com a produção. No domingo, durante o almoço coletivo, já concluídas as gravações, soube-se, afinal, que o rapaz caminhava pelas estradas, tendo feito uma breve pausa na cidade, naquele final de semana. Ao acaso, ao se deparar com a Catedral das Artes e perceber a movimentação em torno ao filme, sentiu-se motivado para tomar parte. No mesmo domingo, depois do almoço

coletivo, seguiu sua trilha de caminhante andarilho, sem paradas finais, apenas com breves pausas, sempre em percurso.

Na ocasião do lançamento do filme, como parte da programação do cine clube, na Catedral das Artes foi inaugurada uma exposição com equipamentos cinematográficos diversos, de diferentes gerações, incluindo câmeras e projetores antigos, que operam com película, de diferentes modelos e idades. A exposição, que também tem um cunho didático, permanece aberta ao público, recebendo estudantes de muitas escolas no decurso dos períodos letivos.

Breve apontamento sobre trânsitos entre as artes visuais e o cinema

À época do advento do cinema, entre o final do século XIX e o início do século XX, o campo das artes plásticas vinha sofrendo profundas transformações especialmente no tocante à ideia de representação. Há algum tempo já não cabia mais à pintura ou à escultura envidar esforços para imitar as formas como percebidas naquilo que possa se considerar realidade. Num movimento mais radical, nas primeiras décadas do século XX, deflagrou-se o movimento considerado anti-arte, o dadaísmo, como uma reação às condições de vida absurdas impostas pela condição da Primeira Guerra Mundial, na Europa. Nesse processo de enfrentamento, o cinema compareceu como um potencial instigante para experimentações diversas, num exercício também de subversão da linguagem filmica até então instituída.

A título de exemplo, encontra-se o filme ‘Anemic Cinema’ (1926) (História da Arte Online, 2022), realizado por Duchamp, além de outras experimentações produzidas por outros artistas contemporâneos seus. Do mesmo modo, o cinema abriu frentes para produções que

não só se aproximaram como também foram organizadas a partir das problematizações propostas pelo surrealismo. ‘O cão andaluz’ (1929), com roteiro assinado por Luís Buñuel e Salvador Dalí, marca a estreia de Buñel no cinema. O filme de curta metragem inspira-se em questões sobre o inconsciente, debatidas por Sigmund Freud à época e pode ser considerado o marco inicial da estética surrealista no cinema.

O criador da Catedral das Artes alinha-se, portanto, a um conjunto inquieto e potente de artistas que operam nos trânsitos entre linguagens, tendo em vista questões deflagradas pelo movimento surrealista. No caso do artista goiano, acrescenta-se à sua produção a referência basilar da plasticidade de seu ambiente de origem, no bioma do cerrado, na região central do Brasil. Tal escolha reflete, também, sua postura política diante das questões ambientais, em defesa da preservação da biodiversidade.

Dos espaços físicos da Catedral às redes sociais

As plataformas digitais de compartilhamento de informação cumprem importante papel no estabelecimento das redes articuladas a partir da Catedral das Artes, bem como nos processos de divulgação das atividades ali desenvolvidas. Os encontros, as exposições, a programação do cineclube, as festas e celebrações ganham as redes sociais diversas, por meio das quais as pessoas são convidadas a tomar parte. Dessa forma, cineastas, artistas, cinéfilos, curiosos, pessoas ligadas direta ou indiretamente por vínculos fraternos estabelecem trânsitos ali, com diferentes graus de regularidade.

Assim, a produção artística inspirada nas formas orgânicas do cerrado, com traços de surrealismo, articula-se às tecnologias digitais, num território que evoca diálogos e trânsitos entre a materialidade do

orgânico e a impalpabilidade dos códigos binários das redes de comunicação. Por outro lado, as contínuas atividades presenciais, em coletivo, especialmente a regularidade da programação do cineclube, configura um espaço de resistência, que não prescinde das relações interpessoais e o compartilhamento em comunidade.

Sagrado e profano, aberto à visitação

Ressalta-se, então, no território da Catedral das Artes, a superação de algumas binaridades no contexto da cultura contemporânea e suas produções artísticas. Se, de um lado, se estabelece uma relação de continuidade entre as formas orgânicas do cerrado em sua materialidade e as plataformas digitais de compartilhamento de informação, de outro lado constata-se o borramento entre o sagrado e o profano, tendo-se em vista a discussão sobre a auratização das obras de arte, proposta por Benjamin (2012) e os processos de profanação, reivindicados por Agamben (2007). Em outras palavras, a imantação por essa aura, assim nomeada por Benjamin, sugere uma separação da obra de arte em relação à vida ordinária. Ao ser apartada, a obra de arte é sacralizada, é oferecida à ordem do sagrado. Agamben argumenta, então, que é preciso profanar o trabalho artístico, o que significa devolvê-lo ao uso comum. No entanto, o trabalho artístico restaurado no âmbito do uso comum nunca é o mesmo que foi consagrado: ele também se modifica no processo de rompimento com os ritos de consagração.

Se a palavra “catedral” pode sugerir algum tipo de vinculação com o sagrado, a exemplo dos espaços expositivos considerados como espécie de territórios consagrados da arte, ou imantados, ao mesmo tempo é nesses mesmos territórios da Catedral das Artes que se desenvolvem

atividades cotidianas, na produção ordinária da vida em sua materialidade: relações entre ensinar e aprender, experimentações diversas nas construções de sentido, encontros, debates, partilhas de pensamento, experiências e de alimento, dentre outras possibilidades. A mais, em sua produção na pintura, na escultura e nos filmes, o artista sempre problematiza com ironia as questões da religiosidade.

Ao diminuir a importância de algumas das relações binomiais (sagrado e profano, por exemplo), ou brincar com elas, Noé Luiz da Mota estabelece conexões entre sua produção artística e as redes de relações comunitárias, coletivas, de compartilhamento. Sabe, o artista, que os processos de criação e a relação sensível com o mundo são potencializados quando compartilhados, produzindo outros sentidos para o estar no mundo.

Nesse sentido, em alguma medida, ele orienta seu trabalho dentro do que pode ser pensado por aproximação com a noção de poética da solidariedade (Martins, 2018). Num exercício crítico em relação às estruturas de poder do sistema da arte, se faz necessário notar que a concepção dominante de arte não é atemporal, tampouco universal, como se pretende. Ela tem sua origem demarcada na Europa renascentista, tendo sido forjada com base na projeção do artista como figura individual, destacada na comunidade, e seu projeto de criação singular, único, em contraponto à atuação, por exemplo, das corporações de ofício tão importantes para o medievo europeu, nas quais as relações no coletivo importavam mais do que as projeções individuais.

A expansão dessa noção de arte deu-se, desde o início da modernidade, como parte integrante da expansão geográfica e econômica decorrente dos processos de colonização protagonizados pelos

países europeus. Ou seja, tal noção de arte participa do projeto de colonização, sobrepondo-se a práticas e produções simbólicas de outras naturezas, desenvolvidas pelas sociedades que, ou foram colonizadas, ou exterminadas.

Para o pensador argentino Colombres (2005), as principais questões sobre a arte não estão no mundo da arte propriamente dito, mas fora dele, onde se situam produções outras pautadas por quantas possibilidades de divergência, pluralidade, resistências, tensionamentos. É inevitável indagar sobre essas produções externas ao mundo da arte que, nem por isso, deixam de ser portadoras de experiências da ordem do sensível. Sobretudo, indagar sobre as produções que equalizem as projeções individuais de modo a estabelecer equidade em relação ao fortalecimento das relações comunitárias nos processos de criação e acesso aos trabalhos. Nessa direção, em lugar da ênfase na obra de arte em si, é a natureza das relações entre as pessoas e o compartilhamento de seus projetos que ganham protagonismo. Esse compartilhamento é mediado por atividades que envolvem a produção simbólica sensível, da ordem da poiesis e da aesthesis. A ética articula-se à experiência poética, desdobrando-se, ambas, “sobre a própria vida, como meios de produção de sentidos para as comunidades” (Martins, 2018, p. 47).

Desafio cotidiano: financiamento

A natureza vibrátil do espaço e das atividades ali desenvolvidas, com toda sua potência, enfrenta, contudo, um desafio importante, relativo à continuidade de sua manutenção e do financiamento das atividades. Por ocasião da criação do Programa Cultura Viva, no âmbito das políticas públicas do governo federal (Barbosa & Calabre, 2011), a

Catedral das Artes foi reconhecida como Ponto de Cultura. Os pontos de cultura constituíram projetos apoiados pelo Ministério da Cultura do Brasil durante a gestão de

Gilberto Gil, com vistas a fortalecer ações de base comunitária, desenvolvidas por entidades sem fins lucrativos, propiciando práticas, aprendizagens e a vivência da cultura de modo multidimensional e transversal.

Com o encerramento do programa na esfera federal, a Catedral das Artes sofreu, também, a descontinuidade no apoio. A partir de então, depende diretamente do investimento do próprio artista e eventuais participações, raras, da comunidade. Tal condição apresenta-se como uma ameaça contínua, considerando-se que Noé não tem fontes de renda outras significativas. Ou seja, projetos dessa natureza, a despeito de sua potência e vitalidade, ressentem-se, ainda, das grandes dificuldades de manutenção financeira, num contexto marcado pela competição e pautado pelo interesse em atividades lucrativas.

Conclusão

Todo o trabalho artístico desenvolvido por Noé Luiz da Mota está assentado no contexto de que faz parte, o bioma do cerrado, no Planalto Central do Brasil, e tem como orientação preferencial a partilha coletiva, as ações em comunidade. Nessa direção, é marcado pela pluralidade na forma, nas linguagens e nas redes de relações interpessoais comunitárias.

A Catedral das Artes, sua maior criação, é território de confluência de toda sua produção bem como das pessoas com quem compartilha projetos. Ali, uma das frentes de resistência cultural reside na manutenção

das relações pessoais, presenciais, embora as redes sociais em plataformas digitais funcionem como recurso importante de comunicação e divulgação de informações.

À parte de todas as potencialidades, contudo, a garantia de continuidade de suas atividades configura um desafio contínuo, ante as dificuldades de financiamento. É necessário, continuamente, buscar suporte entre os frequentadores, além do desembolso pelo próprio artista.

Apesara disso, sendo escultura para ser vivenciada por fora e por dentro, a Catedral das Artes resiste às intempéries, aberta à visitação, acolhedora a quem a queira conhecer, com ela estabelecer vínculos e trânsitos. A multiplicidade de experiências estéticas, formativas, evocam à reflexão sobre o próprio sistema da arte, seus cânones e estruturas de poder. Estes são os mais potentes elementos constituidores da obra de Noé Luiz da Mota, situados além dos recortes específicos de cada pintura, escultura ou filme, tomados individualmente.

Referências

Agamben, G. (2007). *Profanações*. Boitempo Editorial.

Barbosa, F., & Calabre, L. (2011). *Pontos de cultura: olhares sobre o Programa Cultura Viva*. Ipea.

Benjamin, W. (2012). *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Zouk.

Cirino, R. (2015). *Egotismo ou sentimento exagerado da própria personalidade* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=8mYF6Apmu9o&t=3s>

- Colombres, A. (2005) *Teoría transcultural del arte: hacia un pensamiento visual independiente*. Del Sol.
- D'Ambrosio, O. (1999). *Os pincéis de Deus: vida e obra do pintor naïf Waldomiro de Deus*. Editora Unesp.
- Gohm, M. G. (2011). *Educação não-formal e cultura política*. Cortez.
- História da Arte Online. (2022, maio 19). *Marcel Duchamp - Anemic Cinema (1926)* [Vídeo]. YouTube. <https://youtube.com/watch?v=NA11ueb4tp4>
- Martins, A. F. (2018). Exercícios para uma poética da solidariedade. *Revista Apotheke*, 4(2). <https://revistas.udesc.br/index.php/apotheke/article/view/13558>
- Neves, D. F., Barbosa, E. & Bueno, F. (2021). Noé das Artes. Em D. N. de C. Mesquita, F. P. F. Fernandes, & G. A. S. dos Santos (Orgs.), (2021). *Escola de educação básica para todos*. Cegraf, UFG. https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/688/o/educacao_basica.pdf
- Sobral, D. (2016). Formação e deformação do circuito de arte em Goiás. *Livre-troca*. <https://livretroca.redelivre.org.br/goias/>
- TV UFG. (2016, novembro 04). *Enredo Cultural - Retrato Cultural: Noé Luis da Mota* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=d0CHUXrqr8>
- União de Cineclubes de Goiânia. (2022, abril 28). *Cineclubes Catedral das artes: "Terra Rasgada" - Noé Luiz da Mota* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=zSQUWNEPmjk>

MAESTRO GATO: WEBTOON PARA PENSAR EL ROL DOCENTE

Claritza Arlenet Peña Zerpa¹
José Alirio Peña Zerpa²
Mixzaida Yelitza Peña Zerpa³

El webtoon aparece asociado a una industria cultural en Corea del Sur, cuya réplica a occidente y la expansión del mercado, ha sido significativa gracias a internet y las redes sociales. En orden a esto, es posible identificar dos características fundamentales: la verticalidad (ajustado a los móviles) y la transmedialidad, a través de las cuales Aguiló (2022) sitúa dentro de una ruptura estética en términos de nuevas formas de comunicación, narrativas y medios. Todo ello, se distancia de los tradicionales cómics.

-
1. Doctora en Ciencias de la Educación. Universidad Católica Andrés Bello-Centro de Investigación, Innovación y Desarrollo Académico (UCAB-CIIDEA).
cpenazer@ucab.edu.ve
 2. Doctor en Ciencias Sociales. Fundación FAMICINE
jaliriopz@gmail.com
 3. Doctora en Gerencia. Fundación FAMICINE
mixzaidap@gmail.com

Si bien, los formatos ágiles han creado una comunidad de lectores con un consumo rápido de las historias, su viralidad pareciera entonces estar justificada por la inmediatez, la inmersión en esas realidades narradas y la interacción entre lectores. Sobre este último aspecto, vale destacar los comentarios (también protagonistas de las historias) que sirven de interpretación o formulaciones del gusto a la obra y pueden ser enviados desde los móviles y otros dispositivos (Fernández, 2018).

Asimismo, como fenómeno cultural los webtoons han llegado a occidente a través de plataformas (donde concurren noveles artistas y experimentados) quienes pueden publicar⁴ sus trabajos por géneros (comedia, romance, drama, acción, suspenso, deportes, terror y otros) y desarrollar proyectos. Ello, representa un espacio para la lectura⁵, también permite crear una comunidad de miembros y seguidores de las historias, para luego comentarlas y compartirlas a través de Facebook y Twitter. Tal como se advierte, los dispositivos usados, el acceso y los idiomas también son determinantes. De allí que los autores ofrezcan una mirada general a partir de la Figura 1. Pero, no incluyen aspectos vinculados con los tipos de lectores y creativos (especialmente interesantes para abordajes posteriores).

En el presente texto es de particular importancia el webtoon Maestro Gato, una obra Latinoamericana la cual ha gozado de aceptación

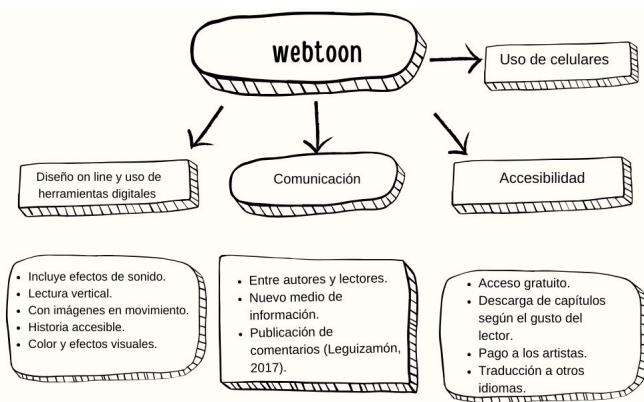
4. Según Leguizamón (2017) en los espacios donde se comparten las obras se respetan los derechos de autoría y se garantiza el acceso gratuito, tal parece ser la característica del portal donde está Maestro Gato.

5. Resulta un caso de excepcional interés donde de modo informal los jóvenes se acercan a textos acordes a las competencias digitales desarrolladas. Se trata entonces de un cambio no sólo de la escritura sino en el soporte (Rauf & Duwila, 2022). Más allá de ver al webtoon como una alternativa de estímulo a la lectura, también debe considerarse las condiciones que favorecen el uso de artefactos para unirse a la efervescencia de las historias. En consecuencia, no debe ser extrapolado directamente al contexto Latinoamericano obviando las condiciones de infraestructura tecnológica y conectividad de algunos países.

y seguimiento de los usuarios no sólo en la plataforma sino en las redes sociales virtuales asociadas. Su valor estético se ha centrado en el consumo de las imágenes a través de stickers para WhatsApp y otros productos ofrecidos por la autora.

Figura 1

Características del webtoon



Nota. Elaboración propia a partir de las ideas de Leguizan (2017).

Estética del consumo del webtoon

Dentro del espacio digital el webtoon se caracteriza por la estética del consumo. Las historias mostradas no dejan lugar para la imaginación. Es tal como lo concibe Han (2015) un arte pornográfico donde se explicita, expone y presenta de modo directo las temáticas. Ello implica desde luego la asociación directa a lo pulido y lo bello donde hay una conexión directa con la emocionalidad y la afectación. Son pues las jóvenes generaciones quienes se ven atraídas por múltiples estímulos. Unos están asociados con la imagen y la textualidad, pero

otros están relacionados con la música o la dinamicidad de los textos generados a partir de las lecturas realizadas.

Vale decir que, en el marco del disfrute de las historias, resulta válido todo lo que se diga (siempre y cuando esté a tono con lo agradable y le permita enriquecer el propio consumo). En esta lógica, lo publicado por los usuarios no necesariamente estará asociado a una verdadera diversidad, lo disonante será expulsado por romper con lo común. Esto justifica, por ejemplo, los comentarios de una comunidad de seguidores de una obra.

Es pues a través del modo cómo los usuarios ven y reciben las historias de manera ágil lo que les permite afianzar su cercanía con el arte del webtoon. Quizá sea por ello que, dentro de la lógica del consumo, ver lo alternativo en una propuesta de artistas locales resulte una dificultad. Más bien, se le sitúa en analogías con los estilos del manga coreano dada la similitud de rasgos de las figuras humanas. Así, los personajes se muestran con rostros estilizados, cortes de cabello modernos, cuerpos largos (especialmente las piernas), pieles claras y tersas, así como ojos redondos. No obstante, el uso del color, la narrativa y el movimiento parecieran ser claves diferenciadoras al ojo de un experto en lugar de un fanático.

Adicionalmente, el webtoon latinoamericano no siempre contiene una carga identitaria. Algunas historias parecieran ser pensadas para un consumo más amplio, en lugar de local. Probablemente se trata de una vía para garantizar un público cautivo.

Ahora bien, ¿cuáles aspectos resultan ser detonantes en el consumo de webtoon? A modo general los autores han identificado las siguientes ideas a partir de una lectura a Han (2015):

Multiplicidad de estímulos en la lectura

El usuario encuentra un espacio familiar donde ve y lee de modo secuencial o según su elección (en orden a un episodio, gustos y preferencias). Adicionalmente según la gestión del tiempo puede decidir en qué momento leer y por cuántos minutos. Para Rauf & Duwila (2022) esto se asocia a la idea de desarrollo del conocimiento alfabetizado.

Al disponer de móviles resulta una ventaja para dichos consumidores digitales. Primero, porque ya dispone de información sobre el manejo del webtoon. Segundo, ha comprendido el tipo de relación entre la historia y las redes sociales virtuales. Tercero, como usuario-consumidor encuentra dos elementos de interés: inmediatez y la brevedad. Siguiendo entonces estas consideraciones, la acción de leer lleva de manera inevitable: a) involucrarse emocionalmente con la historia, b) situarse en el diálogo con los pares-lectores, quienes también consumen lo mismo y comunican sus afectaciones en público y c) participar en la generación de métricas al dar clic a los likes y compartir episodios.

Presencia de la economía del compartir

En el afán de llegar a más consumidores lo compartido (episodios) representa uno de los aspectos más sensibles. Aún sin perder los derechos de autor, se está contribuyendo al mismo tiempo a publicitar. Se trata entonces de un juego donde todos ganan (autores⁶

6. La artista Paulina (creadora de Maestro Gato) a través de Instagram solicita el apoyo de los seguidores para la lectura del webtoon en tapas y así apoyarla con la bonificación a los creadores. También oferta productos como el Calendario 2021.

y lectores⁷). Los autores son conocidos por comunidades de seguidores y los lectores al estar suscritos ya disfrutaban de las interacciones⁸ directas con los autores quienes prolongan la fascinación de sus fans en el gusto por lo wow.

En el webtoon Maestro Gato la plataforma YouTube, así como redes sociales (X, Instagram y Tik Tok) cuentan con un registro de seguidores. A continuación, se detalla en la siguiente tabla.

Tabla 1

Plataforma y redes sociales de Maestro Gato

Ítems	Plataforma		Redes sociales virtuales		
	YouTube (*)	X*	Facebook	Tik Tok	Instagram
Año	2009	2010	2013		2018
Publicaciones		1782			630
Me gusta	575		8 mil	2M	
Suscriptores/Seguidores	20.6K	17K	8,7 mil	168.2K	33.9 mil
Siguiendo/Seguidos		367	112	245	115
Número de videos	87				
Calificación			5,0		
Visualizaciones	554.282				

Nota. Construcción de las investigadoras con información de redes sociales de la creadora del Webtoon Maestro Gato. *Aparece identificado con los datos de la artista @Paulinaapc.

7. Cabe considerar que a través de la información de la cuenta de Instagram ([maestrogato_oficial](#)) se comparte de manera gratuita stickers para WhatsApp. Además, en los post la creadora convoca a concursos. Uno de ellos correspondía al mes de marzo de 2023 donde invitaba a los fans a dibujar un personaje de la historia. De allí que los ganadores podían contar con su publicación en el libro impreso Maestro Gato 3 a color.
8. Sobre este particular Kim (2022) señala a través de su estudio que se trata de unas interacciones parcialmente significativa donde también tiene importancia del boca a boca.

Nótese la cantidad de suscriptores/seguidores. Es evidente que la artista ha logrado desde el año 2009 crear una comunidad de fanáticos del webtoon Maestro Gato. A su vez ha diversificado las opciones según gustos y preferencias. Así se observa que se sirve de la opción de Instagram (enlazada a Facebook) para publicar.

Terreno fértil para las afectaciones

Las historias y los personajes tocan las fibras sensibles de los lectores, los envuelven dentro de dinámicas gratificantes y, por tanto, se sienten complacidos. De allí que las satisfacciones a los me gusta no sólo están en lo leído sino en lo ofertado (otros tomos y colecciones, por ejemplo). Por tanto, puede tener cabida la creación de productos derivados de la obra (franelas, bolsos, afiches, etc.) los cuales son igualmente recibidos por los consumidores dentro de la idea de complacencia. Pero, más allá de esto, también es importante considerar el efecto afectivo, el cual según Wiji (2022) se traduce en cambios de sentimientos y emociones. Esta idea es importante como una posible coincidencia entre oferta-lectura-expresión.

El webtoon y su contenido

Conforme a la revisión de webtoons, los autores han encontrado cuatro aspectos de interés. Es posible estudiar desde lo ontológico, axiológico, metodológico y epistemológico las obras de los autores. Ello implica un acercamiento a otro nivel de lectura (más allá del formato

o los tipos de interacciones), supone pensar aspectos para abordar otras áreas del conocimiento⁹.

En este texto la figura docente, si bien ocupa el centro, también permite revisar en los tomos uno y dos las situaciones, características y problemáticas asociadas a un grupo de estudiantes de secundaria. Tal como se advierte, el foco en la enseñanza es crucial. Aun cuando ciertos episodios del webtoon muestran una distancia entre el Maestro Gato respecto a los arquetipos docentes, se identifica de modo sobresaliente la dimensión humana, quedando en segundo plano la dimensión animal.

Maestro Gato representa un espacio para la revisión conceptual del rol docente. Primero, fortalece la idea del cuidado al otro, la cual ha sido estudiada en educación como la Pedagogía del cuidado¹⁰ y más profundamente la Biología del amor. Pero, más allá de esto, se identifica el vínculo entre el maestro y sus estudiantes, es decir, la creación de lazos parentales tal como lo señalan otras relacionalidades¹¹.

-
9. Como recurso pedagógico ofrece la posibilidad de uso y adecuación a las competencias digitales de las jóvenes generaciones. Al respecto cabe destacar el estudio realizado por Khudlori & Bathiar (2022) quienes a partir del webtoon ofrecieron a estudiantes de secundaria otro escenario de aprendizaje del idioma inglés, posibilitando el aumento del interés por la lectura. En esta misma línea, Yuliani & Purnama (2022) indican que durante la Covid-19 el webtoon como recurso de la clase de inglés era positivo, interesante y motivador. Además de ser estudiado como recurso en el aula, también ha servido para la promoción de las prácticas culinarias y patrones de consumo de los jóvenes, tal como lo señala Wiji (2022).
 10. Maestro Gato se esmera por ver felices a sus estudiantes así que funge de cupido, confidente y colaborador. También se le observa como un visitante diurno y nocturno trepando paredes, techos y dentro de sus casas. Para él una tarea más es investigarlos. De modo que, asume esta función como una forma de ver cuánto deben corregir y cambiar a sus pupilos.
 11. Aquí los autores se refieren a los aportes de Donna Haraway y Humberto Maturana.

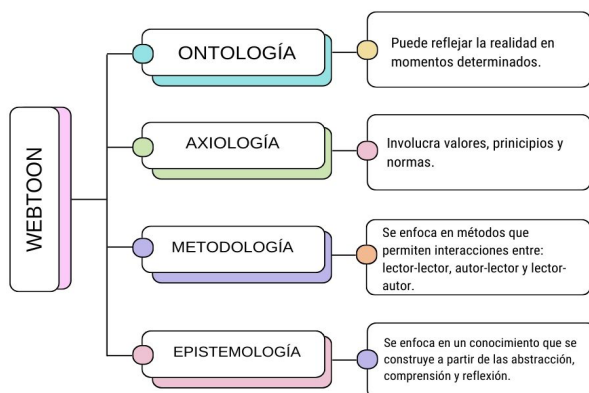
A partir de las flaquezas humanas Maestro Gato se muestra a sus estudiantes sin máscaras. Ello contradice la habitual asociación del docente con la moral y las buenas costumbres. Entonces, ¿qué hace especial a este personaje? Una de las respuestas encontradas es la forma de acercarse a cada uno de sus estudiantes y comprenderlos. Por ello, lo prefieren en lugar del Maestro Conejo, a quien lo tildan de aburrido.

Ciertamente, hablar de los maestros es un tema común de diversas generaciones. Es pues este punto de partida de la artista para captar la atención de lectores (independientemente si son o no nativos digitales).

A continuación, se concentra en la Figura 2 cuatro aspectos por considerar en el análisis de contenido del webtoon. Al respecto cabe decir que no necesariamente deben ser vistos de forma conjunta. También es posible considerarlos de forma independiente.

Figura 2

Cuatro elementos para el análisis de contenido de un webtoon



Nota. Elaboración propia 2023.

Webtoon Maestro Gato

El gato ha sido un personaje clave en anime, cómic y webtoon. Si bien, el estudio felino ha sido escaso no así su aparición en la mitología egipcia, pinturas de Japón y el hallazgo de un gato momificado al sur de Chipre con diez mil años de antigüedad en el 2004. Sobre este último dato el documental *En la mente de un gato* de Netflix lo recupera, sin embargo no señala la fuente donde se obtuvo la información¹².

Específicamente en el webtoon Maestro Gato la autora no descuida las características del animal. Ello explica el porqué se ve entre arbustos, trepando por la ventana, usando la cola para desviar las bolas de papel, jugando con un estambre, con el pelo erizado ante la presencia de un ratón, ahuyentando a una mosca y amenazado por una araña.

Vale decir que Maestro Gato¹³ de Paulina Palacios (Paulinaapc, sf.a)¹⁴, cuenta con 110,489 seguidores en la plataforma Webtoon, 9,1 M visitas y un grado de 9,81. Además, ha publicado en forma impresa en la Editorial Visuales desde el año 2016. Para una mejor visualización, los autores presentan una línea de tiempo a través de la Figura 3.

Maestro Gato integra las historias de estudiantes con el inusual rol de educador de un felino. A primera vista resulta una invitación a potenciales lectores (fanáticos de los gatos) así como la transgresión a la imagen (combinación de características de un humano y un animal)

12. Cuando se revisa la fuente de dicha información se reconoce el artículo de Vigne et al. (2004).

13. Aquí se hace referencia a la obra disponible en la plataforma webtoon, además de considerarse la existencia de un blog creado por su autora donde se introduce a los lectores a la historia a partir de la descripción de cinco personajes: Maestro Gato, Tirifilo, Muriel, Saturnina y Benito.

14. La artista usa su seudónimo en la página y así es identificada en la comunidad de seguidores.

en un tono inusual donde se resaltan los errores y defectos. Por tanto, se trata de mostrar nuevas significaciones, distanciadas de lo mitológico y cultural.

Figura 3

Entre el cómic y el webtoon



Nota. Elaborado por los autores.

Tal como se observa en la figura se encuentra que primero la artista creó el cómic en el año 2016 y luego de algunas ediciones (tomo dos, tres y cuatro) es cuando aparece como webtoon (año 2020). Resulta pues una experiencia distinta a otras obras y se identifican importantes cambios. Primero, de viñetas dispuestas horizontalmente o de arriba a abajo por una disposición vertical (con imágenes coloridas de acuerdo a la economía del texto) y en el espacio Webtoon Canvas.

Segundo, los tomos impresos de los cómics son publicados en webtoon pensando en el equilibrio imagen-texto. De este modo, desaparecen las líneas demarcatorias que separan las viñetas entre sí y se conservan pocos globos (Ver Tabla 2).

Tercero, hay una selección de los momentos significativos de una acción. Específicamente en el webtoon el relato es breve y claro, no requiere de muchas imágenes para lograr la continuidad en la lectura.

Cuarto, tanto en el cómic como en el webtoon se emplean los planos (primer plano, plano medio, plano americano, plano general y plano detalle), así como los ángulos (normal, picado o contrapicado), además de recursos (signos de apoyo y cinéticas). Pero, es evidente que en el webtoon las imágenes son de mayor tamaño.

Tabla 2

Tomos impresos de Maestro Gato.

Crterios	Maestro Gato 1	Maestro Gato 2	Maestro Gato 3	Maestro Gato 4	Maestro Gato Colección en Color 1	Maestro Gato 5	Maestro Gato Colección en Color 2	Maestro Gato Colección en Color 3
Tema principal	Maestro Gato ayuda a sus estudiantes.	Llegada del Maestro Conejo.	Llegada de una niña híbrida junto a su madre.	Saturnina compra un perfume para enamorar a todos.	Historias del Tomo 1.	Desaparición de niños en Rengo.	Maestro Conejo reclama su curso.	Llegada de Connie al colegio.
Color	Blanco y Negro.	Blanco y Negro.	Blanco y Negro.	Blanco y Negro.	Full color	Blanco y Negro.	Full color	Full color
Año	2016	2017	2018	2019	2019	2020	2022	2023
Editorial	Visuales	Visuales	Visuales	Visuales	Visuales	Visuales	Visuales	Visuales
Formato	Libro impreso tapa blanda.	Libro impreso tapa blanda.	Libro impreso tapa blanda.	Libro impreso tapa blanda.	Libro impreso tapa blanda.	Libro impreso tapa blanda.	Libro impreso tapa blanda.	Libro impreso tapa blanda.
Dimensiones	13.5 × 19 cm	13.5 × 19 cm	13.5 × 19 cm	13.5 × 19 cm	18 × 25 cm	13.5 × 19 cm	18 × 25 cm	18 × 25 cm
Comentarios	0	1	0	1	0	0	0	0

Nota. Construcción de las investigadoras con información de Paulinaapc (sf.b).

Quinto, otro aspecto en común es la presentación de las letras en mayúsculas. Sin embargo, a diferencia del cómic en el webtoon son de mayor tamaño y a través de los dispositivos empleados (móviles o tabletas) los lectores pueden obtener mayores dimensiones.

Un maestro particular

La independencia del maestro se observa en los episodios. Él no espera por otro para tomar decisiones, no le gusta complacer a sus estudiantes ni a otros jóvenes. Al contrario, se concentra en enseñarlos a aprender, así se trate de invitarlos a su casa para que ejerciten, pero al intentar ayudar a sus estudiantes puede equivocarse. Como felino se deja llevar por sus instintos. Por ejemplo, cuando ve un maltrato de Tirifilo a Saturnina actúa (así rompa con las normas convencionales).

Por curioso que resulte, Maestro Gato aconseja a otros. Para él la comunicación es clave, así que su apariencia autodenominada sexy (implica una presentación elegante). Tiene contacto visual con el grupo, su cola es una metáfora de la autorregulación y, gracias a las neuronas espejo, se le observa en muchas situaciones consolando y feliz entre sus estudiantes.

El fanatismo de los cómics es llevado a la historia a través de la compra en una librería (episodio 21 de Maestro Gato 1). Por sorprendente que resulte, es un adulto consumidor y no negocia con nadie cuando se trata del último ejemplar en una tienda.

Si bien, desafía los estereotipos de maestros, rescata las características del animal para combinarlas en una figura híbrida (capaz de trepar paredes, esconderse en arbustos, desafiar el sueño para cumplir con sus deberes y acompañar a aquellos adolescentes en sus dificultades).

Ante la figura de un maestro también se identifican estudiantes y otro colega. Así, en la Tabla 3 se describe a cada uno de modo breve.

Tabla 3
Personajes de Maestro Gato

Personajes	Características
Saturnina	Enamorada de Tirifilo, pendenciera, sensible, soñadora, coqueta, insistente, cobarde ante Adier, curiosa, cómplice del Maestro Gato, funge de cupido con Benito y Muriel.
Tirifilo	Indiferente ante Saturnina, picapleitos, soñador, travieso, malvado, imitador de Benito y Muriel, provocador, celoso ante la llegada de Emiko, desconfiado, egoísta, curioso, emplea malas palabras, burlista, viste en ocasiones prendas femeninas para imitar, prefiere al maestro Gato y no al maestro Conejo, solidario con Muriel.
Benito	Quejoso, amigable con Saturnina y Muriel, se sonroja fácilmente, amigo de Saturnina, misterioso (muestra un solo ojo), tímido con Muriel, valiente (al declararle su amor a Muriel).
Muriel	Pendenciera, enamorada, gritona, atrevida, consciente.
Emiko	Atrevido, bipolar, burlista.
Adier	Hermano de Emiko, ansioso, intimidante, indiscreto, compatible con Tirifilo, escéptico, se siente atraído por Laura, cómplice del maestro Gato.
Laura	De cabello rojo y largo, usa lentes, arriesgada, temerosa, supersticiosa, se siente atraída por Benito.
Cyrilla	Hermana mayor de Muriel, violenta, colabora con su hermana en la realización de compras.
Dominique	Tiene dieciocho años, es una gatita, se siente atraída por Maestro Gato, vive en la calle, le teme a las arañas, soñadora.
Maestro Conejo	Elegante, irritable, tiene una familia, experimentó la maldición de un anciano, pendenciero con Maestro Gato, espía a sus ex estudiantes, compite con maestro Gato.

Nota. Elaborado por los autores a partir de las lecturas del webtoon.

Pensar el rol docente

A partir de Maestro Gato es posible reconocer algunas cualidades de un enseñante. Primero: ser creativo. Respecto a esta característica algunos autores han coincidido en enmarcarlas dentro del perfil docente del siglo XXI. Específicamente Espinoza-Freire et al. (2017) la asocian a la enseñanza y aprendizaje.

Si bien, las ideas del felino por extrañas que resulten rompen con patrones referenciales, también invitan a los estudiantes a asumir riesgos. Aun cuando estén enmarcadas en la confrontación, dentro de la convivencia entre jóvenes de una secundaria, es claro que su deseo es inspirar a otros por “el encuentro con alguien distinto” (Han, 2017, p. 12). Esto significa, valorar las experiencias dentro de las relaciones humanas y darles un sentido. Por ello se le observa constantemente como un provocador de acontecimientos (dentro y fuera del aula). He aquí uno de los principales aspectos por destacar en este webtoon. No sólo hay un esfuerzo dentro del espacio escolar, sino que a partir de situaciones creadas se exponen a los estudiantes a probar y probarse como sujetos en transformación.

Por otra parte, la apuesta de este particular maestro es desafiar la lógica de quedarse igual, es decir, conformarse con ir a la secundaria y recibir clases, sin garantía de ningún cambio (mental, actitudinal y emocional). De allí que el desafío por experimentar situaciones para conocer y conocerse sea un factor vital ante los modos de comportamientos en una sociedad digital.

Segundo, la comunicación de Maestro Gato está alineada a la idea del reconocimiento. Si bien, se trata de mirar y encontrar en el otro un espacio para apostar a lo común, también es una opción permanente

de descubrimiento, la cual es orientada a varios fines: afianzar las relaciones amorosas, nivelarse académicamente, superar temores e invitar a interactuar de modo respetuoso.

Tercero, la imperfección de la naturaleza híbrida del maestro permite a sus estudiantes experimentar retos de distintos órdenes (sentimentales, académicos, logísticos y convivenciales), los cuales probablemente resulten extraños y contradictorios, hasta cuestionables. Pudieran ser leídos entonces como un estereotipo negativo.

Cuarto, la autoridad sigue considerándose como una construcción en práctica y en orden a un contexto (Rico-Gómez & Ponce 2022). Además, se le identifica como una categoría en crisis (tal como lo señala Arendt) la cual ha sido tradicionalmente adjudicada al rol de enseñante dentro de una verticalidad (apegada a normativas y referentes). Pareciera entonces mostrarse desde valoraciones subjetivas. Así pues, en Maestro Gato la figura del docente no se acepta de modo inmediato. Es más, la acción de estar en el aula y ser responsable de una asignatura, no se traduce de modo inmediato en reconocimiento. Supone entonces una cercanía gradual entre sujetos educativos en la medida que se garantice la confianza y la escucha.

A modo de conclusión

Maestro Gato puede ser asumido como un texto para las lecturas asociadas a la Didáctica, Perfiles docentes, Formación profesional y otras temáticas de interés para la Pedagogía, a partir de la revisión de al menos uno de los cuatro elementos: ontológico, axiológico, metodológico y epistemológico. Precisamente sobre este último punto, vale considerar que la generación de conocimiento en Ciencias de la Educación desde

el webtoon representa un campo poco revisado y estudiado. Más aún, este acercamiento inicial ha sido posible gracias a la literatura existente y al interés de los autores.

La estética del webtoon Maestro Gato, enmarcada en el consumo, presenta aspectos no siempre identificados en obras de otros artistas. Primero, mantiene elementos del cómic (signos de apoyo y cinéticas). Segundo, ofrece continuidad en el tiempo y garantiza a los lectores ver las transformaciones de los personajes. Tercero, guía a los seguidores en el inicio de cada tomo publicado en forma impresa. Cuarto, crea expectativa respecto al formato televisivo.

Conforme a la revisión del rol docente de Maestro Gato se identifican coincidencias importantes con autores quienes han abordado los rasgos o perfiles docentes del siglo XXI, sin embargo, no corresponde propiamente a un arquetipo. Al contrario, puede ser considerado como un estereotipo.

Por último, Maestro Gato goza de una difusión en las redes sociales virtuales. Ello resulta un fenómeno de interés en materia de lectura digital que hasta el momento no cuenta con experiencias compartidas. Entonces, sería propicio preguntarse ¿por qué no se les ha prestado atención a los tipos de comunicación digital presentes en dicho webtoon?, ¿acaso lo leído y compartido por jóvenes en Maestro Gato no representa un estudio para la educomunicación?, ¿lo ofrecido por la autora de Maestro Gato a través de los multicanales es una lección de marketing.

Referencias

Aguiló, J. (2022). El fenómeno de los webtoon coreanos y su difusión global. *PORTES, Revista Mexicana de Estudios sobre la Cuenca*

del Pacífico, 16(32), 107- 123. <http://www.portesasiapacifico.com.mx/revistas/epocaiii/numero32/6.pdf>

Bae, K. (2017). From underground to the palm of your hand: The spatiality and cultural practice of South Korean webtoons. *East Asian Journal of Popular Culture*, 3(1), 73-84. https://doi.org/10.1386/eapc.3.1.73_1

Coscarelli, A. (2009). La historieta como recurso didáctico en la enseñanza de ELE. *Puertas Abiertas*, (5), 1–11. <https://bit.ly/1J1ocvv>

Espinoza-Freire, E., Tinoco-Izquierdo, W., & Sánchez-Barreto, X. (2017). Características del docente del siglo XXI. *Olimpia*, 14(43), 39-53. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6210816>

Fernández, P. (2018). Del manhwa al webtoon: reflexiones en torno al desarrollo de la industria de los cómics en Corea del Sur. En Daza, C., Santa, A. & Meo, A. *Narrativas visuales: Perspectivas y análisis desde Iberoamérica* (pp. 174-193). Fundación Universitaria San Mateo Editorial. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7033244>

Han, C. (2015). *La salvación de lo bello*. Herder.

Han, C. (2017). *La expulsión de lo distinto*. Herder.

Jin, D. (2015). Digital convergence of Korea's webtoons: transmedia storytelling. *Communication Research and Practice*, 1(3), 193-209. <https://doi.org/10.1080/22041451.2015.1079150>

- Jin, D. (2017). Construction of digital Korea: the evolution of new communication technologies in the 21st century. *Media, Culture & Society*, 39(5), 715-726. <https://bit.ly/2nZvNGT>
- Khudlori, A., & Bathiar, A. (2022). The study of literacy culture through android-based webtoon application as an effort to improve english capability of high school students in pandemic times. *Philosophica*, 5(1), 1-19. <https://doi.org/10.35473/po.v5i1.1274>
- Kim, J. (2022). A Study on the Influence of Webtoon Component Characteristics on Word-of-mouth intention: Mediating Effects of Writer-reader Interaction. *The Korean Society of Culture and Convergence*. 203-224. <https://scholar.kyobobook.co.kr/article/detail/4010028948059?lang=en>
- Leguizamón, N. (2017). ¿Mirar webtoons o leer webtoons? Nuevos espacios y formas de lectura. [Conferencia]. 2do Congreso Universitario de Historietas, La Plata, Argentina. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.10489/ev.10489.pdf
- Leguizamón, N. (s.f). Del manhwa al webtoon, las historietas coreanas se mudan a internet. *Paralelo 38° en el siglo XXI*. <https://www.teseopress.com/paralelo38/chapter/capitulo-22-del-manhwa-al-webtoon-las-historietas-coreanas-se-mudan-a-internet/>
- Mitchel, A. (Director). (2022). *En la mente de un gato*. [Documental]. Netflix.
- Paulinaapc. (sf. a). *Maestro Gato. Webtoon* https://www.webtoons.com/es/challenge/maestro-gato/rechazo/viewer?title_no=475385&episode_no=2

Paulinaapc. (sf. b). *Maestro Gato*. <https://visuales.net/maestro-gato>

Rauf, R., & Duwila, E. (2022). LINE Webtoon as Digital Literacy Model. *International Journal of Transdisciplinary Knowledge*, 3(2), 1-5. <https://doi.org/10.31332/ijtk.v3i2.28>

Rico-Gómez, M., & Ponce, A. (2022). El docente del siglo XXI: perspectiva según el rol formativo y profesional. *Revista mexicana de investigación educativa*, 27(92), 77-101 https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-66662022000100077

Vigne, J., Guilaine, J., Debue, K., Haye, L., & Gérard, P. (2004). Early taming of the cat in Cyprus. *Science*, 304, 259. <https://www.science.org/doi/10.1126/science.1095335>

Wiji, A. (2022). Promoting East Java Culinary Practices in Webtoon From the Generation Z Perspective. *KnE Social Sciences*, 7(13), 198–205. <https://doi.org/10.18502/kss.v7i13.11661>

Yuliani, S., & Purnama, R. (2022). Webtoon Short Story in English Online Class: Students' Perception. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, 624, 134-141. <https://doi.org/10.2991/assehr.k.220201.024>

O SURREALISMO ENQUANTO UNIVERSO FOTOGRÁFICO

Lilian Lindquist Bordim¹
Denis Porto Renó²

Ao longo do desenvolvimento da história da humanidade é indiscutível que a arte desempenha um papel fundamental e impactante nas diferentes áreas da vida em razão de ter permitido e, segue permitindo, que as pessoas comuniquem suas ideias, suas emoções, seus pensamentos e suas diferentes perspectivas em relação ao mundo em que vive, de forma única, individual e coletiva, transformando, representando e simbolizando a experiência humana em suas variadas áreas do conhecimento, abordando valores estéticos, culturais e filosóficos através da reflexão crítica em sua coletividade.

-
1. Mestre em Mídia e Tecnologia.
Doutoranda em Comunicação na Universidade Estadual Paulista - UNESP.
lilian.lindquist@unesp.br
 2. Doutor em Comunicação.
Professor associado na Universidade Estadual Paulista - UNESP.
denis.reno@unesp.br

Desempenhando um papel crucial na nossa cultura, história e evolução, a arte é uma expressão imprescindível para a sociedade pois a ela é creditada a transcendência de barreiras linguísticas, culturais e temporais, permitindo que as pessoas expressem emoções, ideias e experiências de maneiras profundas e significativas. É um meio de aproximação e de quebra de barreiras em função da sensibilidade, pois pode-se afirmar que é no encontro da obra de arte que a leitura de mundo acontece e se amplia, oferecendo oportunidade de sensibilização e transformação do contexto histórico, tanto que é pontuado que “A arte é o meio indispensável para essa união do indivíduo como o todo; reflete a infinita capacidade humana para a associação, para a circulação de experiências e ideias” (Fischer, 1987, p. 13).

Sendo uma forma de expressão pessoal e coletiva, enquanto linguagem e expressão simbólica de um mundo interiorizado e vivido, a arte permite que os indivíduos e grupos sociais tenham diferentes vozes e compartilhem suas perspectivas únicas, questionando e desafiando as ideias normalizadas e preconcebidas de um mundo formatado pelas redes e mídias de poder, além de ser um meio singular de exercício de criatividade e liberdade de expressão, essenciais para o crescimento cultural e intelectual da humanidade, possibilitando, assim, uma importância multifacetada e abrangente para a humanidade já que ultrapassa a individualidade pessoal. Como cita o jornalista e crítico Ernst Fischer em seu livro *A necessidade da arte*

É claro que o homem quer ser mais do que apenas ele mesmo. Quer ser um homem total. Não lhe basta um indivíduo separado; além da parcialidade da sua vida individual, anseia por uma ‘plenitude’ que sente e tenta alcançar, uma plenitude de vida que lhe é fraudada pela individualidade e todas as suas limitações;

uma plenitude na direção da qual se orienta quando busca um mundo mais compreensível e mais justo, um mundo que tenha significação. (Fischer, 1987, p. 12)

E é essa busca de significação que talvez nos possibilite questionar a arte enquanto movimentos e influências em diferentes áreas do conhecimento. Buscar as justificativas para a relevância da arte na sociedade é uma viagem já conhecida e exaurida, pois muito já se debateu sobre o assunto e continua sendo objeto de muitos questionamentos e pesquisas sobre a causa e função da arte no tempo histórico.

A pesquisa sobre a relevância da arte no mundo pode estar desgastada devido a uma série de razões intrincadas em seus contextos históricos. Em um contexto contemporâneo, a saturação de informações e a rápida evolução da tecnologia muitas vezes desviam a atenção do público da apreciação artística mais aprofundada, as habilidades que se necessitam às artes são naturalmente negligenciadas em razão da sociedade industrial e tecnológica, como se isso não estivesse relacionado com as artes. Além disso, a sociedade moderna muitas vezes valoriza resultados tangíveis e imediatos, relegando a apreciação da arte a um segundo plano.

A falta de compreensão sobre o papel intrínseco que a arte desempenha na expressão cultural e na exploração de questões profundas também pode contribuir para essa percepção desgastada. Para revitalizar o interesse na relevância da arte, é crucial reexaminar e comunicar de maneira eficaz como a arte continua a ser uma força vital que promove a reflexão, a conexão humana e a compreensão do mundo que nos cerca. Tanto que se continua com essa abertura de pensamento quando se pontua que

A arte concebida como ‘substituto da vida’, a arte concebida como o meio de colocar o homem em estado de equilíbrio com o meio circundante – trata-se de uma ideia que contém o reconhecimento parcial da natureza da arte e da sua necessidade. Desde que um permanente equilíbrio entre o homem e o mundo que o circunda não pode ser previsto nem para a mais desenvolvida das sociedades, trata-se de uma ideia que sugere, também, que a arte não só é necessária e tem sido necessária, mas igualmente que a arte continuará sendo sempre necessária. (Fischer, 1987, p. 11)

Sendo necessária à condição humana, intrínseca ao seu saber, desde o começo da humanidade em sua experiência pré-histórica, quando nem a palavra arte e seu significado existiam como conhecemos hoje em sua constatada abrangência, a expressão e a simbolização da experiência no mundo à sua volta eram realizadas através de linhas, formas, texturas, no qual podemos argumentar que

a arte em sua origem foi magia, foi um auxílio mágico à dominação de um mundo real inexplorado. A religião, a ciência e a arte eram combinadas, fundidas, em uma forma primitiva de magia, na qual existiam em estado latente, em germe. Esse papel mágico da arte foi progressivamente cedendo lugar ao papel de clarificação das relações sociais, ao papel de iluminação dos homens em sociedades que se tornavam opacas, ao papel de ajudar o homem a reconhecer e transformar a realidade social. (Fischer, 1987, p. 19)

Sendo a arte um reflexo da experiência humana, uma forma de conexão e uma ferramenta para a exploração e transformação do mundo interior e exterior, sua importância e necessidade para a humanidade são evidentes em sua capacidade de inspirar, educar, curar e modificar, tornando-a uma parte vital de nossa existência cultural e emocional. Retomando exemplos artísticos ao longo da história, podemos citar que

durante o Renascimento, a arte era vista como um reflexo da busca pela compreensão do mundo exterior, com o foco na ciência e no ser humano, enquanto durante o Romantismo, a expressão artística era uma manifestação profunda das emoções humanas e da conexão com a natureza.

No século XX, movimentos como o cubismo e o surrealismo exploraram formas inovadoras de expressão, refletindo a evolução das percepções do mundo interior. Da mesma forma, a arte contemporânea muitas vezes desafia as normas, buscando inspirar, educar e transformar a sociedade através de novas abordagens e perspectivas. Em cada movimento, a arte continua a desempenhar papéis essenciais na reflexão da experiência humana, na promoção da conexão cultural e na exploração do vasto espectro do mundo interior e exterior.

Muitos dos movimentos artísticos que aconteceram ao longo do tempo derivaram de deslocamentos intensos da sociedade para questionar a própria existência e desafiar as normas estabelecidas pelo sistema. Foi nesse contexto de revoluções e pós-guerra que encontramos o movimento surrealista, que é o objeto de estudo a ser discutido e relacionado junto ao universo fotográfico.

O contexto histórico e as expressões artísticas

Desde o marco histórico da Revolução Francesa, acontecida em 1789, o mundo reconheceu-se em um lugar de transformações significativas causadas pelo desenvolvimento de novos ideais e tecnologias, provocando impactos abrangentes nas áreas políticas, sociais, econômicas e culturais, visto que a ciência foi um grande impulso, inclusive impactando tanto na criação de novos suportes e ferramentas para a arte quanto no próprio pensamento sobre a expressão artística.

Até antes da Revolução Francesa realmente estourar, a arte já buscava retratar os ideais de liberdade, igualdade e fraternidade, que foram os lemas que inspiraram uma revolução estética, dando origem ao movimento neoclássico. Os artistas buscaram inspiração na arte da Grécia e Roma antigas, vendo-a como um símbolo de virtude e racionalidade. A pintura neoclássica retratava temas históricos e mitológicos, destacando heróis que personificavam os valores revolucionários. Além disso, a Revolução Francesa proporcionou um ambiente onde a arte tornou-se uma ferramenta de propaganda política, utilizada para disseminar os princípios revolucionários e consolidar a identidade nacional. O historiador de arte Arnold Hauser contextualiza esclarecendo que

A França revolucionária mobiliza com habilidade os serviços da arte para ajudá-la em sua luta; o século XIX é o primeiro a conceber a ideia da *art pour l'art*, que proíbe tal prática. O princípio de 'arte pura', absolutamente 'inútil', resulta primeiramente da oposição do movimento romântico ao período revolucionário como um todo, e a exigência de que os artistas devem ser passivos deriva do temor da classe dominante de perder sua influência sobre a arte. Na consecução de seus fins práticos, o século XVIII continua a explorar a arte de forma tão inescrupulosa quanto todos os séculos anteriores; mas até a eclosão da Revolução, os próprios artistas não tinham grande consciência dessa prática e muito menos pensavam em convertê-la num programa. Somente com a Revolução a arte passou a ser uma confissão de fé política, enfatizando-se agora, pela primeira vez, que 'a arte não constitui mero ornamento da estrutura social', mas é 'parte integrante de seus alicerces'. (Hauser, 1998, p. 645)

No entanto, à medida que a Revolução avançava, surgiam movimentos artísticos que refletiam a turbulência e a ambiguidade do período. O Romantismo emergiu nesse contexto como uma reação ao

formalismo neoclássico cultuado nos valores expressos, enfatizando agora a individualidade, a emoção e a expressão pessoal na arte. Assim, a Revolução Francesa não apenas influenciou diretamente o estilo artístico predominante, mas também gerou um terreno fértil para a diversidade de movimentos que buscavam capturar a complexidade da experiência humana em meio às transformações sociais e políticas, pois os eventos históricos provocaram uma mudança na percepção do indivíduo em relação à sociedade, desafiando as estruturas tradicionais e hierárquicas.

Assim, o movimento romântico pode ser entendido como uma resposta artística e cultural – emocional e subjetiva - aos ideais iluministas, às mudanças provocadas por essa revolução, absorvendo e reinterpretando os valores emergentes de liberdade, expressão pessoal, a celebração da individualidade e da natureza. Contudo, com o advento da Revolução Industrial, o contexto urbano em rápida transformação e as mudanças sociais deram origem ao Realismo, que buscava representar fielmente a vida cotidiana. Observar-se que um movimento artístico sempre vinha desafiar e desconstruir as propostas e ideais representados pelo grupo anterior.

À medida que o século progredia, movimentos como o Impressionismo desafiaram as convenções artísticas, explorando novas técnicas e perspectivas visuais. As vanguardas do início do século XX, como o Cubismo e o Futurismo, refletiram a tumultuada atmosfera pré-Primeira Guerra Mundial, questionando a representação tradicional e incorporando a fragmentação e a velocidade inerentes à era moderna. Esses movimentos artísticos não apenas capturaram a dinâmica cultural e social desse período, mas também pavimentaram o caminho para

transformações profundas na expressão artística ao desafiar normas estabelecidas e abraçar a inovação estética.

Esses movimentos artísticos, surgidos em diferentes momentos após a Revolução Francesa, refletem as mudanças sociais, culturais e tecnológicas ao longo do tempo, proporcionando uma narrativa visual das transformações ocorridas na sociedade. Surgindo após a Primeira Guerra Mundial, o Surrealismo, liderado por artistas como André Breton e Salvador Dalí, representou uma importante transição na arte, influenciando não apenas a pintura, mas também a literatura, a fotografia e outras formas de expressão artística, pois buscou a exploração do inconsciente, dos sonhos e o irracional, buscando romper com a lógica convencional, criando imagens e obras que desafiavam a realidade objetiva. Constatase, portanto, que

O ‘século XX’ começa depois da Primeira Guerra Mundial, ou seja, na década de 20, assim como o ‘século XIX’ só começou por volta de 1830. Mas a guerra marca um ponto de mutação no desenvolvimento somente na medida em que fornece ocasião para uma escolha entre as possibilidades existentes. As três principais correntes na arte do novo século têm predecessores no período imediatamente anterior: o cubismo em Cézanne e nos neoclássicos, o expressionismo em Van Gogh e Strindberg, o surrealismo em Rimbaud e Lautréamont. A continuidade do desenvolvimento artístico corresponde a uma certa estabilidade na história econômica e social do mesmo período. (Hauser, 1998, p. 957)

A Primeira Guerra Mundial, iniciada em 1914, foi um conflito de escala global que transformou radicalmente o cenário social e artístico. A guerra industrializada trouxe consigo devastação e perda em uma escala sem precedentes, impactando profundamente a psique coletiva.

O movimento artístico conhecido como Dadaísmo emergiu como uma resposta visceral à carnificina da guerra, desafiando convenções estabelecidas e refletindo um profundo sentimento de desilusão e absurdo humano, o que proporcionou a exploração de novas formas de expressão artística como uma resposta à ruptura e à transformação social.

Os artistas dadaístas, como Tristan Tzara e Marcel Duchamp, rejeitaram a lógica convencional e a ordem social, refletindo o absurdo da guerra em seus trabalhos e desafiando, assim, as convenções da arte. Tanto que

Fora da França, na Suíça mais precisamente, é que se construía uma máquina de guerra muito mais mortífera para a poesia e a arte tradicionais. Com efeito, a 8 de fevereiro de 1916, em Zurique, local de refúgio de emigrados de todos os tipos e países, Tristan Tzara, jovem poeta romeno, R. Huelsenbeck, alemão, e Hans Arp, alsaciano, abrindo um dicionário numa página qualquer, batizaram com o nome de dadá um movimento que devia preencher com suas deflagrações os anos seguintes e, desta maneira, agir poderosamente sobre os destinos do surrealismo incipiente. Sem dadá o surrealismo teria existido, sem dúvida, mas teria sido muito diferente. (Nadeau, 2008, p. 25)

Assim, tanto a Revolução Francesa quanto a Primeira Guerra Mundial representaram momentos cruciais na interseção entre o contexto histórico, social e artístico, moldando e sendo construídos pelas expressões culturais da época. Ambos os períodos testemunharam uma busca por novas formas de compreensão e expressão, refletindo a complexidade e a turbulência das eras em que ocorreram. “A arte moderna é a expressão do ser humano solitário, do indivíduo que se sente diferente, trágica ou abençoadamente diferente de seus semelhantes” (Hauser, 1998, p. 651).

Coincidindo com o final da Primeira Guerra Mundial, a arte acompanhou o nascimento do movimento surrealista, movimento este que traz uma complexidade sobre sua definição visto que suas expressões se desenvolveram em uma sequência de manifestações artísticas em diferentes áreas do tempo histórico.

Afirma-se com frequência que a Revolução foi artisticamente estéril e que suas criações estavam circunscritas a um estilo que nada mais era que a continuação e a culminância do velho classicismo rococó. Enfatiza-se que a arte do período revolucionário pode ser descrita como revolucionária somente em relação aos temas e ideias, mas não em relação às suas formas e princípios estilísticos. (Hauser, 1998, p. 649)

Talvez possamos questionar essas afirmações ao observamos como a influência do contexto histórico daquele momento, fez com que as linguagens artísticas explorassem diferentes poéticas na literatura, pintura, escultura, cinema e fotografia. Assim, o contexto da Primeira Guerra Mundial teve um impacto profundo na arte do século XX, influenciando movimentos como o expressionismo, futurismo, dadaísmo e surrealismo, através das experiências e reações dos artistas diante do conflito e das mudanças drásticas na sociedade e na cultura que a guerra trouxe.

Esses movimentos buscaram expressar o trauma, a confusão e a angústia daquele período conturbado, deixando um legado duradouro na história da arte. Esse mergulho do mundo em um período de devastação e transformação, desolação e ruptura, onde as velhas estruturas sociais e culturais foram abaladas pela violência inimaginável e pela perda massiva de vidas foi o estímulo que a cultura precisava para o surgimento

de movimentos artísticos que buscassem expressar a complexidade e o absurdo da condição humana no pós-guerra.

Nesse contexto sombrio, o surrealismo emergiu como uma resposta artística que desafiava as convenções estabelecidas e explorava os recônditos mais profundos do pensamento consciente e inconsciente humano visando a uma expressão real e verdadeira da experiência de vida. Essa explicação entre causa e consequência sobre os movimentos artísticos é percebida quando se aborda que

A luta sistemática contra o uso dos meios convencionais de expressão e a consequente desintegração da tradição artística oitocentista começam em 1916 com o dadaísmo, um fenômeno do tempo de guerra, um protesto contra a civilização que levava o mundo à guerra e, portanto, uma forma de derrotismo. A finalidade do movimento consiste em resistir à sedução das formas prontas, sem originalidade e, aos convenientes, mas imprestáveis, porque desgastados, clichês linguísticos, que falsificam o objeto a ser descrito e destroem a espontaneidade de expressão. O dadaísmo, tal como o surrealismo, com o qual concorda totalmente a esse respeito, é uma luta pela expressão direta, espontânea, ou seja, é um movimento essencialmente romântico. A batalha é travada contra a falsificação da experiência pelas formas, da qual Goethe, como sabemos, já tivera consciência e que foi impulso decisivo para o deflagrar da revolução romântica. (Hauser, 1998, p. 962)

O movimento surrealista se desenvolveu na década de 1920 sob a liderança do escritor André Breton, considerado o mentor dos surrealistas por seu envolvimento na causa e também por sua escrita dos manifestos. Breton, que também foi um médico que serviu como enfermeiro na guerra, contou com a sua experiência na frente de batalha para que o levasse a explorar, através dos estudos do médico neurologista Sigmund Freud, o subconsciente e o irracional em sua escrita, influenciando, assim,

todo o movimento surrealista a adotar uma abordagem profundamente introspectiva e onírica. “Os dadaístas e surrealistas duvidam agora de que alguma coisa objetiva, externa, formal, racionalmente organizada seja capaz de expressar o homem, e também duvidam do valor de tal expressão. É realmente ‘inadmissível’ – pensam eles – que um homem deixe vestígios de sua passagem pelo mundo” (Hauser, 1998, p. 964).

É essa busca de significação entre esse contexto de desordem e no caos proporcionado pela guerra que uma fonte rica de inspiração é encontrada. As obras dos artistas surrealistas frequentemente retratavam um mundo distorcido e ao acaso, refletindo a ruptura da realidade causada pelo conflito global. A iconografia surrealista muitas vezes incorporava elementos grotescos e irracionais, capturando a angústia e o trauma que permeavam a sociedade do pós-guerra, mas que profundamente queriam libertar a humanidade das amarras que ela mesma construía em sua sociedade.

Os surrealistas encontram nas descobertas de Freud uma solução provisória. Doravante, está provado que o homem não é somente um “raciocinador”, nem mesmo um “raciocinador sentimental”, como o foram muitos poetas antes deles, mas também um dormidor, um dormidor insensível que, toda noite, em sonho, ganha o tesouro, que durante o dia, dissipará em trocados. O homem não era somente prisioneiro da natureza, de suas conquistas sobre ela, mas de si mesmo; havia cercado o espírito com fitilhos que o asfixiavam pouco a pouco. (Nadeau, 2008, p. 19)

É essa busca da libertação do que está aprisionado que o surrealismo quer viver. Além disso, o surrealismo compartilhava uma afinidade ideológica com as mudanças culturais e políticas da época.

Os artistas buscavam transcender as limitações da razão e explorar o subconsciente como uma forma de protesto contra as normas sociais que, segundo eles, haviam falhado em evitar a carnificina da guerra. Assim, a relação entre a Primeira Guerra Mundial e o movimento surrealista vai além do simples contexto histórico; ela representa uma tentativa de dar sentido ao absurdo por meio da expressão artística.

Contudo, houve, propriamente falando, um movimento surrealista, cujo nascimento coincide, grosso modo, com o final da Primeira Guerra Mundial, e cujo término, com o desencadear da segunda. Vivido por homens que se exprimem através da poesia, da pintura, do ensaio ou da conduta particular de vida, enquanto sucessão de fatos, ele pertence à história, é uma sequência de manifestações no tempo. (Nadeau, 2008, p. 10)

Acontecendo em um momento de destruição e horrores, o sentimento de desilusão e os questionamentos no pós-guerra eram preponderantes e, assim, o surrealismo proporcionou espaço para a manifestação da realidade além da objetividade e da racionalidade; o que ditava era o espontâneo, o inconsciente, desafiando as técnicas e normas convencionais da lógica, da moral e da razão. Mas como aliar esse contexto e conceitos surrealistas à produção fotográfica, sendo que esta se insere num campo de imagem mecânica ligada à realidade? Como deixar o automatismo a que vem vinculada a prática fotográfica ao acionar os botões da máquina para que o inconsciente se expresse? São muitas questões que podem ser levantadas sobre a relação do surrealismo com a fotografia.

Muitos fotógrafos adotaram o título e as ideias do movimento surrealista em suas composições estéticas, sendo assim a fotografia

talvez tenha servido aos ideais estabelecidos no Manifesto Surrealista escrito por André Breton em 1924. “Breton acreditava que o que consideramos realidade são na verdade projeções exteriorizadas da realidade verdadeira, o subconsciente. O subconsciente, por sua vez, dava sentido à realidade cotidiana” (Hacking, 2018, p. 232).

Assim, o objetivo desse estudo é investigar e refletir, por meio de uma revisão bibliográfica, sobre a contextualização do movimento artístico surrealista e sua relação com a produção fotográfica desenvolvida no período pós-guerra, assim como analisar as aproximações e composições visuais fotográficas a partir dos conceitos fundamentados do surrealismo.

Estudar um movimento de ideias querendo ignorar o que o precedeu ou o seguiu, abstraindo a situação social e política que o alimentou e sobre a qual, por sua vez, ele pôde agir é trabalho inútil. O surrealismo, particularmente, está fortemente engajado no período entre as duas guerras. Dizer, como alguns, que ele não passa, no plano da arte, de uma manifestação pura e simples é de um materialismo por demais simplista: ele constitui também o herdeiro e o continuado dos movimentos artísticos que o precederam, sem os quais não teria existido. (Nadeau, 2008, p. 13)

O movimento surrealista não morreu com o início da Segunda Guerra Mundial, ele continua a ressuscitar em diferentes momentos históricos, trazendo o rompimento da busca pelo sentido nas representações comunicacionais, desconstruindo e construindo novas narrativas imagéticas. “Com efeito, 1920 é o ano da assinatura dos últimos tratados da paz, o início da liquidação da guerra. O mundo capitalista inaugura uma nova estabilização, aliás, totalmente provisória. Os problemas para

cuja solução se praticou esta mortandade de quatro anos não foram resolvidos, e todos sentem isso. ” (Nadeau, 2008, p. 16)

É entendendo essas movimentações e especificidades do contexto histórico vivido pelas pessoas que estavam em busca de um sentido de vida no período abordado que apoiará o entendimento desse movimento filosófico, cultural e estético – o surrealismo – na perspectiva fotográfica. Ao situar o surrealismo no pós-guerra é possível reconhecer, não apenas sua importância como movimento artístico, mas também sua função libertadora e sua contribuição para a evolução da expressão artística no contexto de um mundo em reconstrução, contribuindo para o desenvolvimento da arte contemporânea.

O surrealismo e o universo fotográfico de Man Ray

De acordo com esse cenário pós-guerra e sua relação com a produção imagética em suas diferentes linguagens é interessante tomar consciência e analisar as influências das composições visuais enquanto meio de comunicação e expressão, tendo a fotografia sido utilizada como recurso de forma ostensiva nos tempos antigos e atuais, expressando, criando e ultrapassando os limites da lógica comunicacional com o mundo.

A fotografia no século XX passou por uma série de transformações e inovações que a tornaram uma das formas de expressão visual mais influentes e onipresentes da era moderna. O século XX viu a fotografia evoluir de uma tecnologia em desenvolvimento para uma linguagem artística sofisticada e uma ferramenta poderosa para documentar eventos, culturas e transformações sociais. As câmeras se tornaram mais acessíveis, tanto no seu tamanho e peso, quanto à acessibilidade e

universalização que permitiram que os fotógrafos se tornassem mais móveis e capazes de capturar momentos espontâneos.

Esse recurso e meio imagético – a fotografia – testemunhou uma extraordinária evolução, desde sua invenção até se tornar uma forma de arte e comunicação amplamente aceita, e muitas vezes inquestionável na era contemporânea. Ela desempenhou um papel vital na documentação de eventos históricos, na exploração da criatividade visual e na capacidade de contar histórias que ressoam com as pessoas em todo o mundo. O século XX foi verdadeiramente uma era de transformação e expansão para a fotografia. “Como se achava que a fotografia não interpretava a realidade, mas simplesmente a transcrevia, a mídia na verdade imitava a ideia da criação automática.” (Hacking, 2018, p. 232).

Foi essa constatação do entendimento da fotografia como reprodução da realidade – ou seria um recorte, um fragmento da realidade? – que inquietou os artistas no período experienciado do pós-guerra. Retratar a realidade em si tinha sentido? O caos, a dor, a desumanização que a guerra proporciona, fazia sentido serem registrados? A inquietação foi mola propulsora para o mergulho no surrealismo.

O movimento surrealista teve um impacto profundo no mundo da fotografia, inspirando uma série de fotógrafos a explorar o subconsciente, o devaneio e o surreal por meio da imagem capturada e transformada. Muitos deles adotaram as técnicas e ideais surrealistas para criar obras visuais extraordinárias e perturbadoras, subvertendo a lógica do retrato da realidade já que a mesma não fazia sentido, não simbolizava o presente vivido.

A fotografia era ideal para explorar a natureza de representação, um conceito-chave para o surrealismo de Breton. Espelhos,

duplos negativos, sobreposição de negativos e manequins criam um ‘duplo’, uma espécie de representação de uma realidade em vez da própria realidade. Outro método para enfatizar a arte como representação psíquica, em vez de reflexo da realidade externa, se denominava ‘espaçamento’, e se referia ao quadro da fotografia ou fotograma do filme. O quadro rompe a replicação do espaço tridimensional e lembra os observadores de que a imagem cortada é apenas uma representação do momento capturado. (Hacking, 2018, p. 233)

Com essa possibilidade aberta no campo imagético, um dos fotógrafos mais notáveis influenciados pelo surrealismo, como reação pelos traumas e pela instabilidade do período pós-guerra, foi Man Ray. Ele foi um membro ativo do círculo surrealista em Paris e colaborou com artistas como Salvador Dalí e André Breton, ao explorar as possibilidades expressivas do meio artístico para capturar a dissonância entre a realidade e o imaginário. “Ele descobriu que quando punha um item físico sobre o papel (chave, lápis etc) e acendia a luz, o objeto imprimia uma versão negativa de si mesmo na folha fotográfica preta na forma de uma sombra branca fantasmal” (Gompertz, 2013, p. 270).

Man Ray desafiou as convenções fotográficas da época, criando imagens que transcendiam a realidade e exploravam o subconsciente, como vemos na Figura 1 abaixo, na qual percebe-se que

Man Ray fazia constantes experimentos com o processo fotográfico numa tentativa de produzir imagens que tivessem o lustro e o poder da tinta. Sua exploração tenaz do potencial pictórico da fotografia levou-o a uma técnica bastante diferente, mas igualmente poderosa, que chamou de rayograph, ou ‘raiografia’. Era uma forma de fotograma (fotografia feita sem câmera) que ele descobriu em seu ateliê ao deixar cair por acidente uma folha não exposta de papel fotográfico numa bandeja de revelação em que já havia uma folha exposta. (Gompertz, 2013, p. 270)

Figura 1

Rayograph. 1923



Nota. De *Rayograph* [Photograph], por Man Ray (Emmanuel Radnitzky), 1923, Moma. © 2023 Man Ray Trust / Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris.

A rayografia, técnica empregada por Man Ray, implica a disposição de objetos sobre um papel fotossensível, seguido pela exposição à luz do laboratório. Este método acentua o caráter indicadora da fotografia, subvertendo seu aspecto icônico, uma vez que a imagem resultante frequentemente carece de um correspondente claro no domínio da

realidade tangível, dificultando a identificação dos objetos empregados em sua composição.

Nascido Emanuel Radnitzky em 1890, foi um pintor e cineasta norte-americano, mas foi como um dos fotógrafos surrealistas mais proeminentes do século XX em Paris que ele floresceu como um dos principais expoentes do movimento. Sua contribuição para a fotografia e a arte surrealista é indiscutivelmente inovadora, pois ele começou sua carreira como pintor, mas seu envolvimento com o dadaísmo e, posteriormente, com o surrealismo, o levou a explorar a fotografia como uma ferramenta expressiva única.

A colaboração admirável de Man Ray reside na transposição da imagem fotográfica do domínio representacional para um campo intrinsecamente vinculado à prática pictórica e artística, desvinculando do ato mecânico a sua produção imagética. Este tensionamento da representação fotográfica, distanciando-a do status convencional de imagem do mundo real, configura um aspecto substancial em sua obra, marcando uma incursão inovadora que desafia os limites da fotografia enquanto meio de expressão visual.

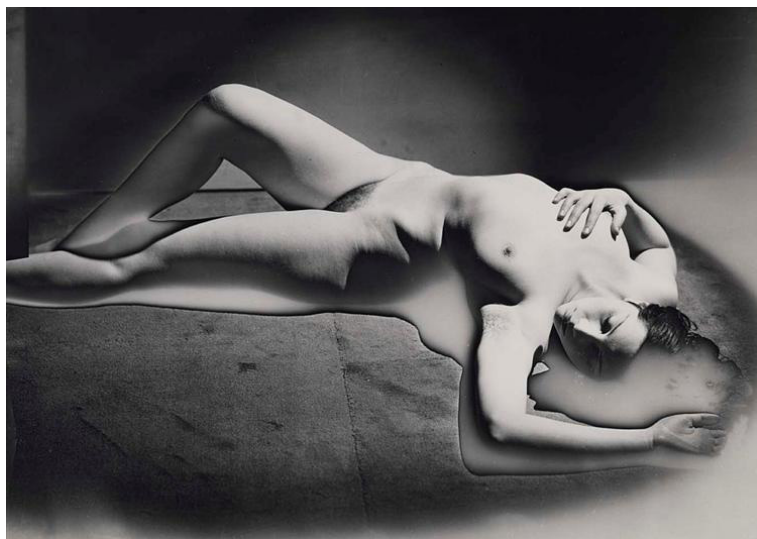
O primeiro fotógrafo que Breton conquistou para o surrealismo foi Man Ray, uma figura-chave na vanguarda de Paris. Man Ray era um inovador incessante em termos de tema, composição e técnica, usando solarização e fotogramas, que denominou ‘rayografias’, para criar imagens marcadamente modernas. A solarização atraiu os surrealistas, em especial Man Ray. O processo criava um efeito inquietante ao superexpor um negativo ou foto durante o processo de impressão causando a inversão dos tons e, portanto, de sombras e destaques. Man Ray solarizou retratos e estudos de figuras, como o retrato nu da artista

suíça Méret Oppenheim em *O primado da matéria sobre o pensamento*. A superexposição resultou numa borda preta, fazendo o corpo flutuar no centro da composição. (Hacking, 2018, p. 233)

A obra “*O Primado da Matéria sobre o Pensamento*” (1929) de Man Ray é um exemplo marcante de sua habilidade em desafiar as fronteiras convencionais da fotografia e explorar a interseção entre a arte e a filosofia surrealista. Na imagem abaixo (figura 2), podemos constatar que Man Ray utiliza uma exploração fascinante da interação entre matéria e pensamento surrealista, aprimorada pela técnica da solarização.

Figura 2

O primado da matéria sobre o pensamento, 1929



Nota. De *Primacy of Matter over Thought* [Photograph], por Man Ray (Emmanuel Radnitzky), 1929, Wikiart.

O resultado é uma representação visualmente intrigante que captura a essência da filosofia surrealista de privilegiar o inconsciente e o subconsciente sobre a razão. Man Ray utilizou essa técnica durante o processo de revelação da fotografia, expondo a imagem parcialmente à luz durante a fase de desenvolvimento. Esse método resulta em uma inversão tonal sutil, onde partes da imagem que normalmente seriam escuras adquirem uma luminosidade peculiar. A solarização, com sua capacidade de criar efeitos visuais surreais e imprevisíveis, adiciona uma camada de mistério e subjetividade à obra.

Ao incorporar a solarização, Man Ray não apenas desafia a objetividade tradicional da fotografia, mas também amplifica a mensagem filosófica da obra, sugerindo que a fronteira entre matéria e pensamento é fluida e sujeita a interpretações subjetivas. A habilidade de Man Ray em utilizar a solarização como uma ferramenta expressiva destaca seu domínio técnico e seu papel inovador na evolução da linguagem visual na fotografia surrealista, tanto que essa inovação no seu processo criativo aconteceu de forma inesperada numa situação com sua assistente Lee Miller.

quando Man Ray descobriu por acaso uma outra técnica fotográfica inovadora. Era um dia em 1929 e ele trabalhava no ateliê com sua então assistente e amante, a fotógrafa norte-americana Lee Miller (1907-77), quando topou com a ‘solarização’. Inadvertidamente, Miller acendera a luz no quarto escuro quando algumas fotografias estavam sendo reveladas. Man Ray soltou um grito, apagou as luzes e mergulhou seus negativos em fixador fotográfico, na esperança de salvá-los. (Gompertz, 2013, p. 271)

Mas o azar – ou seria sorte? – estava presente na cena. Com seu olhar atento e curioso sobre o presente que vivia, a descoberta de

algo inesperado ampliou suas percepções artísticas e estéticas, pois os negativos estavam destruídos na sua concepção original. Não é senão uma habilidade artística, a criatividade, tendo-a como a arte de solucionar problemas? Man Ray viu possibilidades criativas nessa situação particular ao constatar sua ‘falta de sorte’.

Não teve sorte. Os negativos estavam arruinados. Mas, como logo percebeu, estavam arruinados de uma maneira artística. Em todos os casos o tema da fotografia – uma modelo nua – começara a ‘se derreter’ nas bordas, como um sorvete deixado ao sol. Man Ray viu nisso uma descoberta sensacional: havia feito uma imagem em que a realidade passa pouco a pouco para um estado onírico. O primado da matéria sobre o pensamento (1929) é um título e uma imagem que revelam o pensamento surrealista. (Gompertz, 2013, p. 271)

No entanto, o fascínio dos surrealistas pela fotografia reside na sua característica única de ser uma imagem objetiva e automática, capturada por uma máquina. A singularidade desse meio está na crença de que a fotografia escapa à mediação consciente do artista, relegando o fotógrafo ao papel de mero operador do dispositivo. Pode-se conceber a fotografia como um produto de um lapso, seja ele de visão ou consciência, uma vez que, no exato instante do clique, o fotógrafo se encontra em completa obscuridade. Nessa fração de segundo, enquanto a imagem está sendo registrada, o espelho da câmera é rapidamente rebatido para permitir que a luz sensibilize a película, resultando em uma captura que transcende a intencionalidade consciente do criador. Talvez Man Ray tenha percebido o gesto do seu azar-sorte ao subverter a intencionalidade da fotografia ao acaso tão valorizado pelo surrealismo.

Sua icônica fotografia “*Le Violon d’Ingres*” (Figura 3) reflete seu pensamento, expressando a fusão entre o erótico, o misterioso e o surreal. Man Ray foi um mestre na manipulação da luz e das sombras, criando composições que desafiavam a lógica e provocavam o espectador a questionar a natureza da realidade. Além da fotografia, ele também experimentou com técnicas como o fotograma, uma forma de criar imagens sem o uso de uma câmera, deixando uma marca indelével na história da arte.

Figura 3

Le Violon d’Ingres, 1924



Nota. De *Ingres' Violin* [Photograph], por Man Ray (Emmanuel Radnitzky), 1924, Wikiart.

Suas produções fotográficas exploraram a manipulação da luz, sombras e objetos de maneira surreal, desafiando as expectativas convencionais da fotografia. Ao longo de sua carreira, Man Ray não apenas produziu fotografias notáveis, mas também colaborou com outros artistas surrealistas. Sua habilidade em transcender os limites da fotografia tradicional e sua contribuição para o surrealismo como um todo consolidam seu lugar como um dos visionários artísticos do século XX.

Mesmo após sua mudança para os Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial, o legado de Man Ray continua a inspirar gerações de artistas, demonstrando que a experimentação e a ousadia na arte podem transcender fronteiras geográficas e temporais. A produção fotográfica surrealista, portanto, não foi apenas uma extensão das pinturas e esculturas do movimento, mas uma expressão única que explorava a capacidade da fotografia de distorcer a realidade, de buscar e ganhar significação enquanto experiência vivida e não somente contemplada e falseada. Os artistas do surrealismo utilizaram técnicas inovadoras para traduzir a ruptura causada pela guerra em uma linguagem visual, desafiando as convenções estabelecidas e proporcionando uma maneira tangível de dar forma ao absurdo que permeava a época.

Considerações finais

Considerando que ao longo da história da humanidade a arte tem desempenhado um papel transcendental, proporcionando um meio de comunicação único e expressivo para ideias, emoções e perspectivas individuais e coletivas, englobando, assim, os movimentos artísticos que desafiaram as normas estabelecidas decorrentes dos seus diferentes

contextos históricos, a arte tem refletido e transformado a experiência humana em diversas áreas do conhecimento.

O surgimento do surrealismo no pós-guerra trouxe consigo uma complexidade única, desafiando a objetividade e a racionalidade predominantes e pode-se constatar isso pelas extensas manifestações artísticas nos campos da literatura, pintura, escultura, cinema e, notavelmente, na fotografia.

Ao examinar a relação entre o surrealismo e a produção fotográfica com foco no período entre revoluções e guerras, esse estudo buscou compreender como os fotógrafos incorporaram os ideais surrealistas em suas composições estéticas, apresentando Man Ray e sua obra como exemplar do contexto histórico. A análise documental revelou que a fotografia, embora uma forma de imagem mecânica intrinsecamente ligada à realidade, tornou-se um meio poderoso para expressar os princípios surrealistas, desafiando as convenções da lógica, moral e razão. A ressurreição contínua do surrealismo em diferentes momentos históricos destaca sua capacidade de romper com as representações convencionais, construindo narrativas imagéticas inovadoras.

É imperativo destacar a significativa contribuição de Man Ray como fotógrafo surrealista neste contexto de investigação. Seu trabalho pioneiro desempenhou um papel crucial na expansão e redefinição dos limites da fotografia surrealista. Ao adotar as ideias e conceitos do movimento surrealista, Man Ray transcendeu as fronteiras da representação objetiva, mergulhando na experimentação estética e conceitual. Sua abordagem inovadora, introduziu novas possibilidades na linguagem visual fotográfica. Man Ray desafiou não apenas a técnica convencional, mas também a própria essência da realidade, incorporando

o espontâneo e o inconsciente em suas composições a partir de suas experiências e descobertas inesperadas. Parece que o acaso agiu a favor do artista-fotógrafo.

Dessa forma, seu legado ressoa como uma influência duradoura na fusão entre surrealismo e fotografia, catalisando a aceitação da fotografia como um meio legítimo para explorar os reinos subjetivos da mente humana e desafiando preconceitos sobre a natureza objetiva do meio. O trabalho visionário de Man Ray, portanto, não apenas enriquece a narrativa surrealista, mas também destaca a relevância da fotografia como uma ferramenta expressiva na desconstrução e reconstrução das narrativas visuais contemporâneas.

Neste contexto contemporâneo, a fotografia continua a desempenhar um papel crucial, ultrapassando os limites da lógica comunicacional e contribuindo para a evolução da linguagem visual na arte. Assim, esta pesquisa teórica, bibliográfica e descritiva revela a resistência do surrealismo e seu impacto duradouro na produção fotográfica, incentivando uma reflexão profunda sobre as influências das composições visuais como linguagem na arte contemporânea

Referências

Fischer, E. (1987). *A necessidade da arte*. LTC.

Gompertz, W. (2013). *Isso é arte?: 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje*. Zahar.

Hacking, J. (2018). *Tudo sobre fotografia*. Sextante.

Hauser, A. (1998). *História social da arte e da literatura*. Martins Fontes.

Nadeau, M. (2008). *História do surrealismo*. Perspectiva.

Radnitzky, E. (1923). *Rayograph* [Fotograifa]. Moma. <https://www.moma.org/collection/works/46483>

Radnitzky, E. (1929). *Ingres' Violin* [Photograph]. Wikiart. <https://www.wikiart.org/en/man-ray/ingre-s-violin-1924>

Radnitzky, E. (1929). *Primacy of Matter over Thought* [Photograph]. Wikiart. <https://www.wikiart.org/en/man-ray/primacy-of-matter-over-thought-1929>

PEQUENO MAPA À LUZ DE REMBRANDT: PESQUISA E EXTENSÃO NA UNIDADE UEMG FRUTAL SOB O PONTO DE VISTA FOTOGRÁFICO

Santiago Naliato Garcia¹
Lorena Lopes Silva²

Trazemos um estudo sobre a preservação da memória da Pesquisa e da Extensão no âmbito universitário. Usamos a palavra Pequeno no título, fazendo uma alusão ao recorte reduzido de uma unitária instituição de ensino no Brasil, especificamente a Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), unidade acadêmica de Frutal. O título foi pensado, então, nesse recorte de objetos e faz citação a Rembrandt e

-
1. Doutor em Comunicação pela USP (Universidade de São Paulo). Professor de Com. da UEMG-Frutal (Universidade do Estado de Minas Gerais). santiagarcia@gmail.com
 2. Graduanda em Publicidade e Propaganda na Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). lorena.1093999@discente.uemg.br
Com apoio do Programa de Apoio à Pesquisa da UEMG.

sua técnica peculiar de pintura, em especial a constituição de luz, que foi apropriada para a realização do levantamento de pesquisa e da fotografiação, resultante da pesquisa inicial. O objetivo, dessa forma, foi possibilitar a permanência e a memória por meio da constituição de um acervo fotográfico retratando as personagens da Pesquisa e da Extensão na Unidade Acadêmica da qual os presentes pesquisadores identificados na pesquisa quantitativa fazem parte, objetivos específicos estes que foram alcançados com o levantamento de dados, bibliográficos, localização dos envolvidos, fotografiação e catalogação dos participantes constituindo, assim, nosso pequeno mapa apresentado também em formato texto, neste artigo científico.

Partimos do princípio que as imagens são dotadas de capacidade inata de abstração em níveis: imagem tradicional e sua abstração de primeiro grau, abstraindo duas dimensões do fenômeno concreto; imagem técnica e sua abstração de terceiro grau, abstraindo uma das dimensões da imagem tradicional para resultar em textos que – depois – reconstituem a dimensão abstraída buscando, novamente, resultar em imagem (Flusser, 1985). Ou então, no terreno das significações, notamos duas realidades se formando e constituindo, na memória visual do leitor, novos significados (Kossoy, 2002). São as imagens que reconstroem o mundo a partir de seus componentes figurativos ou mesmo constroem novos significados na medida em que imprimem seus signos e autorreferência, criando conexões entre linguagens e ambientes comunicacionais no âmbito da comunicação social, do jornalismo e de todas as diversas áreas do conhecimento.

Utilizaremos para essa análise, de início, uma revisão bibliográfica sobre memória e esquecimento, passando pelos elementos que

podem constituir história. Depois, relataremos os resultados encontrados pela pesquisa quantitativa e, em nossas considerações finais, falaremos brevemente sobre o qualitativo encontrado.

Como descrever a memória e o esquecimento

Iniciaremos a questão teórica com a noção de Documento e Memória em Buitoni (2011) e aprofundaremos com De Certeau (2011) com A Escrita da História, no qual o autor discursa com o objetivo de caracterizar diversas operações teóricas e discursivas que atuam na formação daquilo que leva o título: em uma escrita da história, e da obra de Ricoeur (2007) em A História, a Memória e o Esquecimento. Nela, o autor faz um retorno ao estudo do fenômeno memória a partir de Platão e Aristóteles, abordando a questão da memória individual e coletiva, antes de iniciar seu estudo nas fases documental, de explicação/compreensão, representação, da operação historiográfica. Nosso papel, nesse ínterim dos estudos teóricos, foi trazer essas conexões para a fotografia dentro do fotodocumentarismo, ou seja, de uma prática de registro imagético a partir de certos parâmetros comunicacionais, com meio, duração e perenidade, um dos ofícios ou profissão dentro da ampla área do jornalismo.

Argumentamos como justificativa deste estudo a relevância que esta proposta apresenta para a região geográfica do corpus de pesquisa no sentido de preservar toda uma vasta memória iconográfica dos pesquisados e extensionistas para futura recuperação acadêmica. E para melhor delimitar e contextualizar nosso âmbito de pesquisa, cabe uma rápida contextualização do nosso objeto pesquisado, ou melhor, do

ambiente acadêmico que despertou nossa necessidade de pesquisa e documentação.

A UEMG Frutal teve seu primeiro vestibular realizado em 2004, com 100 vagas para Administração. Nos anos seguintes, foram abertos mais cursos: em 2006 Ciência e Tecnologia de Laticínios e Direito. Um ano depois, Geografia, Superior de Tecnologia em Produção Sucroalcooleira e Comunicação Social, com Jornalismo e Publicidade e Propaganda. Logo depois, em 2012, Superior de Tecnologia em Alimentos. Atualmente, são cerca de 1100 alunos de várias regiões do país. Os cursos atuais são: Administração, Jornalismo, Direito, Geografia, Engenharia Agrônômica, Engenharia de Alimentos, Engenharia de Produção, Sistemas de Informação e Publicidade e Propaganda.

Além dos cursos de graduação, a UEMG Frutal tem docentes e discentes trabalhando em cursos de Pós-Graduação Lato Sensu e Stricto Sensu, com os cursos: Agroecologia no Cerrado, Gestão Estratégica de Pessoas. Mestrado em Ciências Ambientais e Mestrado Profissional em Propriedade Intelectual e Transferência de Tecnologia para Inovação.

Grande parte dessa história podemos afirmar, certamente, que não dispõe de um acervo ou constituição visual que conte e reforce a narrativa que fazemos por intermédio do texto ou mesmo da transmissão oral, ainda presente no contexto acadêmica ao falar sobre docentes e discentes que passam pela UEMG Frutal, mas que não deixam marcas visuais, rastros, de sua participação e presença na comunidade acadêmica. Todas as pesquisa e projetos extensionistas são realizados e rememorados a partir de publicações teóricas que relatam os resultados obtidos. A partir da falta de um elemento visual, nossa pesquisa buscou trazer os formantes necessários em imagem – ou seja, por meio da

fotografia – para resumir os trabalhos realizados que foram finalizados em textos acadêmicos e dar visibilidade, constituir um rosto para cada nome e título de projeto.

Assim, fica evidenciado que a preservação visual juntamente com a ancoragem do texto explicativo sobre a pesquisa e extensão naquela unidade, parte do mundo individual destes autores, se apresenta como um recurso de preservação da memória necessário e urgente, frente às modernas formas de representação, como *reals* e *story* da Mídia Social Instagram, que duram 24h e depois são apagadas (argumentamos para efeito de comparação). Citamos estes dois recursos dentro de um meio específico pois são corriqueiramente utilizados por alunos e professores em sua passagem pela academia, mas que não geram nada mais que esquecimento.

Detalhes do nosso caminho: percurso para a formação da imagem da pesquisa

Neste tópico, detalharemos nosso caminho desde as etapas iniciais até o resultado final obtido, com algumas informações parciais identificadas e documentadas. Utilizamos para isso dois métodos de pesquisa que foram amplamente utilizados: o primeiro deles, o bibliográfico, que gerou a reflexão necessária de caráter científico que embasou a produção teórica das informações coletadas analisadas e da proposta artística-cultural, que visou traçar os elementos formativos individuais, ou seja, a imagem fotográfica; já o segundo, a pesquisa quantitativa, foi feito pela investigação por meio de pesquisa dos autores e resultou da consulta realizada junto às coordenações de Pesquisa e de Extensão da unidade UEMG Frutal, coordenações locais, para levantamento e acesso à lista

com toda a relação do ano de 2023 na data recorte (citaremos abaixo) de docentes e discentes para levantamento e contato para fotografiação, ou seja, criação da memória visual a partir dos nomes individuais que resultaram de nossa pesquisa de campo.

Há, na essência sobre como tal material fotográfico pode ser gerado e preservado, concordância com Barros (2009) quando este diz que as mensagens veiculadas na mídia passam por transformação pelo processo de recepção e sua conseqüente apropriação, gerando sentidos diversificados pelas diferentes mediações vivenciadas pelos receptores, desdobrando-se em novas práticas e ações. Não localizamos em nossa unidade qualquer prática similar para o registro, documentação e exposição dos resultados que conseguimos neste trabalho, o que nos leva a reforçar a necessidade e a reconhecer a importância desta ação e pesquisa para a permanência das práticas atuais realizadas em nosso contexto de trabalho docentes e discentes.

Assim, após o levantamento dos dados iniciais, foi analisado o resultado obtido da totalidade de pesquisadores e extensionistas. Não realizamos qualquer tipo de entrevista com os personagens, embora realizamos também o levantamento dos tópicos individuais de cada pesquisa e extensão; nosso foco como produto final foi apenas fotografias com técnica de iluminação baseada na arte de Rembrandt. Em virtude do meio, aqui detalharemos as informações bases e traremos apenas um exemplo da imagem gerada como forma de preservação final.

Desta forma, o principal resultado esperado, que chamamos de geral, foi a acervologia e preservação da memória da produção acadêmica com a elaboração de diversas sessões fotográfica (cinco, no total), com

a exposição e publicação de um artigo científico, itens que constituem formas de recuperação, divulgação e acervologia do universo acadêmico.

É porque lembramos que não devemos esquecer

Nossa relevância pode ser constatada na medida em que se visualiza o problema de pesquisa que apresentamos: que tipo de mediação/midiatização que o signo narrativo fotográfico constrói na atualidade para a preservação da memória acadêmica? Crê-se que, com a noção vulgar de imaterialidade do material digital, muitos registros estão se perdendo com o ato de deletar imagens consideradas não relevantes, sendo este ato não calculado extremamente prejudicial a longo prazo para a existência de uma memória iconográfica representativamente construída e preservada. Junta-se essa cultura digital de descarte com a falta de bom-senso na preservação dos acervos fotográficos e tem-se uma receita para se velar toda uma história iconográfica acadêmica. Ainda: não constando como objeto científico, mas instrumento para suas verificações, a fotografia enquanto uso visual não verbal procura, com ações como a nossa, um espaço como objeto de pesquisa ao ser produzida com este fim específico e delimitado. Dessa forma, prover um material fotográfico para a garantia da memória da produção acadêmica demonstra-se um ato urgente frente a tantas e tantas outras formas efêmeras e não compromissadas de guarda, e que garantimos via graças a constituição de uma acervologia da produção na UEMG-Frutal. Se não possível em toda Universidade do Estado de Minas Gerais, que ações locais, como a proposta para apenas a unidade de Frutal, possam garantir nossa própria memória ao longo do tempo, gerando um impacto de memórias (e posterior identidade, que não trataremos nesta pesquisa,

mas que pode ser um desdobramento possível) na vida e história da comunidade acadêmica e regional.

Acreditamos na identificação desta proposta com algo próximo a um Projeto Piloto que pode ser institucionalizado se houver interesse dos gestores da mantenedora na preservação da memória como o é para estes pesquisadores. A UEMG tem sua origem em 1989, sendo uma universidade multicampi presente em mais de 16 municípios de Minas Gerais, Estado do sudeste do Brasil. Sua missão, desde sua concepção, pretende promover o Ensino, Pesquisa e Extensão para a formação de cidadãos que trabalhem para o desenvolvimento e integração da sociedade e regiões do Estado. Hoje, a instituição soma, no total, 21.000 mil alunos, 1699 docentes, 133 cursos de graduação, 29 cursos de especialização, 597 servidores técnicos-administrativos, dois cursos de doutorado e nove de mestrado. É, evidentemente, um amplo espaço de trabalho e desenvolvimento acadêmico que necessita de um trabalho sistematizado que retrate e trabalhe seu histórico como elemento de permanência, de memória, de identidade.

A Memória, a Escrita, a História

Começamos o resgate teórico bibliográfico com as afirmações de Buitoni (2011) sobre os processos de percepção visual do ser humano. Para ela, eles são mais complexos do que as fotografias em qualquer estado, seja ela analógica, seja digital. Relata que o olho não se instala como elemento de permanência da imagem, não sendo possível fixar a aparência dos acontecimentos, ao contrário a câmera, que detém a capacidade de extração de cenas e a consequente conservação dela em filme ou dispositivos digitais. A autora elabora sua relação imagem e

memória ao estabelecer o comparativo de que antes da fotografia não existia nada capaz de congelar um instante além do poder da memória. Assim, a autora afirma:

A fotografia surge, então, como grande auxiliar da memória. No entanto, comparada com a memória, a fotografia não conserva em si significado algum. Costumamos lhe atribuir muita credibilidade, mas apenas conseguimos reconhecer alguns traços de vestuário, nacionalidade, ícones de paisagens ou monumentos. A foto precisa de uma ancoragem verbal: o significado vem com a inserção em uma narrativa. Somente conseguimos situar a fotografia se há narrativa. (Buitoni, 2011, p. 33)

A imagem fotográfica que escolhemos como mero meio para trabalhar os elementos de rememoração, logo, nos permite um domínio sobre o instante, um congelamento de atos, ações, movimentos, projetos e trabalhos. Expandimos essa noção dilatando a percepção temporal: um instante dura quanto tempo? Na imagem técnica milésimos de segundos, mas a ação fotografada não se limita em um instante de 2, 10 ou 30 minutos: algumas ações são contínuas, sendo recortadas a partir de alguns aspectos selecionados para o objetivo determinado. É nesse contexto que buscamos preservar algumas fotografias como memória da pesquisa e da extensão, mais especificamente das pessoas que durante uma parte do ano de 2023 trabalharam nestes eixos na figura de docentes orientadores e de discentes na instituição escolhida. Evitamos, assim, o que Buitoni (2011) nos diz ao afirmar que talvez muitos acontecimentos podem ser esquecidos de uma câmera não os registrar. Mais: agimos com a eficácia de não permitir o esquecimento citado.

É importante trazer uma distinção entre os usos da imagem que a autora faz. Segundo relata, pode-se distinguir duas utilizações

distintas da imagem fotográfica: o primeiro deles se liga à esfera privada enquanto as outras podem ser encaixadas na utilização pública. No caso do primeiro deles, a utilização se dá no próprio ambiente em que o fotografado está: é o caso de imagens de famílias no qual o contexto é uma continuação daquele onde estava a câmera, funcionando como recordação constituída com vidas em curso. Não detalharemos o segundo tipo pois é justamente nesse primeiro que podemos inserir nossos esforços de memoração, ao trazer imagens do gênero retrato de tipos, ou seja, de pessoas que devem ser lembradas dentro de um contexto próximo, embora público: a vivência da universidade na qual, muitas vezes, ultrapassa as questões legais e adentra nas afinidades entre pessoas envolvidas no projeto a ser realizado.

E é neste ponto que trazemos para o debate De Certeau (2011) e as noções iniciais da operação historiográfica. As considerações a seguir são feitas com base nesse trabalho do autor. De acordo com ele, na operação citada não se suprime a particularidade do lugar de onde se fala e do domínio em que se investiga, analisando as produções localizáveis o material instaurado pelos métodos. Isso implica que toda pesquisa é articulada com a produção socioeconômica, política e cultural. Para o autor, antes de saber o que a história diz de uma sociedade, é necessário saber como funciona dentro dela. Esta instituição se insere num complexo que lhe permite apenas um tipo de produção e lhe proíbe outro. Ele torna possíveis certas pesquisas em função de conjunturas e problemáticas comuns, mas torna outras impossíveis; exclui do discurso aquilo que é sua condição num momento dado.

Neste ponto, convergimos com as afirmações, acima, de De Certeau (2011) pois realizamos nosso recorte metodológico a

partir do nosso local de fala, tornando o tipo da pesquisa e a proposta possível a partir de um recorte inicial e uma proposta de apoio textual ao contexto imagético salvo no trabalho fotográfico: a relação dos pesquisadores e extensionistas, documentados por fotografias, e seus trabalhos, organizados em um futuro trabalho maior com a relação de projetos e títulos trabalhados por aqueles que compõe nosso *corpus*. E isso nos traz a fenomenologia da memória, em Ricoeur (2014), que nos questiona sobre de que há a se lembrar e de quem é a memória.

Ricoeur (2014) nos diz que toda consciência é consciência de alguma coisa. Ele posiciona-se contra abordar a memória a partir de suas deficiências pois considera importante abordar a descrição dos fenômenos mnemônicos do ponto de vista das capacidades das quais elas são bem-sucedidas. Assim, não temos outra coisa melhor que a memória para significar que algo aconteceu.

O ponto crítico de toda a fenomenologia da memória está na pergunta feita em *A Lembrança e a Imagem*: é a lembrança uma espécie de imagem, e, em caso afirmativo, qual? Não falamos de lembrança-imagem e até da lembrança como uma imagem que fazemos do passado? Acredita o autor na confiabilidade da memória e de sua verdade. Uma busca de verdade está implicada na visão da coisa passada. Os abusos da memória são correlacionados com aspectos da memória exercitada. Excessos como os de uma memória artificial que explora metodicamente os recursos da operação de memorização, seja no plano da rememoração (memória natural), seja no sentido de evocação de fatos singulares, de acontecimentos. Múltiplas formas de abusos da memória natural são identificadas: no plano patológico-terapêutico, no qual são evidenciados os distúrbios de uma memória impedida; no plano prático,

das memórias manipuladas; o plano ético-político, de memórias abusivamente convocadas. Todas salientam a vulnerabilidade da memória, resultantes da relação apresentada pelo autor entre a ausência da coisa lembrada e sua presença na forma da representação (Ricoeur, 2014).

Sobre a geração de nossas fotografias como arquivo a preservar a memória, Ricoeur (2014) traz uma grande contribuição. Em resumo ao seu trecho, podemos trazer as seguintes questões elaboradas pelo autor: O arquivo, para ele, é o momento do ingresso na escrita da operação historiográfica. Sendo o testemunho originalmente oral, é escutado. O arquivo é lido, consultado, o historiador profissional é um leitor. O arquivamento constitui uma ruptura em um trajeto de continuidade. O testemunho proporciona sequência narrativa à memória declarativa: é próprio da narrativa se destacar de seu narrador. Para o fenomenólogo entre o dizer e o dito de toda enunciação um sutil desnível se cava e permite que o enunciado, o dito das coisas ditas, siga uma carreira que se pode dizer, em sentido estrito, literária. (Ricoeur, 2014). E queremos dizer sem a linguagem verbal escrita. Queremos utilizar a linguagem não verbal para isso. Claro, associada ao texto escrito, a imagem não verbal cria o contexto idealizado para a preservação do que chamamos de memória, que trata-se das ações corriqueiras do ano de 2023.

Sobre a o poder da imagem o autor resgata Louis Marin, que enfatiza de pronto que tal força da imagem substitui uma coisa presente em outro lugar. Dimensão transitiva: é enfatizada no que se chama teoria dos efeitos, com ecos em Pascal, para o qual o efeito-poder da representação é a própria representação. Reverbera na política: o rei só é verdadeiramente rei nas imagens que lhe conferem uma presença considerada real (Ricoeur, 2014). Ainda para o autor, há alteração dos

modos e regimes entre legibilidade e visibilidade: sua troca provém o polo inverso. Como revelar as estratégias da representação quando são denunciadas como simulacros? Quem está falando aí? Deve-se, segundo ele, escutar Louis Marin para o qual (há, aqui, referência de ambos de Pascal) o leitor vê desmontados os prestígios da imaginação no plano de uma antropologia filosófica cujas proposições fazem abstração de toda localização no espaço geográfico e no tempo histórico, datado e situado este ou aquele pensamento e não mais no plano da operação historiográfica (Ricoeur, 2014).

Assim, esses elementos apresentados nos reforça a necessidade e viabilidade de recursos, trabalhos, formas alternativas para reparar de algum modo os elementos de esquecimento ou de impermanência. Discutidas as questões teóricas que nortearam e nos alcançaram no ímpeto de uma geração de material visual e textual para a constituição de um índice memorável, trazemos agora os processos e organização utilizados para cumprir com nosso objetivo: a constituição de uma obra fotográfica para lembrar daqueles que durante parte do ano de 2023 estiveram à frente das categorias de trabalho acadêmico citadas por nós em nosso recorte geográfico e temporal

Fotografiação e memória: a práxis depois da teoria

Nosso título original do projeto de pesquisa que executamos e aqui trazemos os resultado: Pequeno Mapa à Luz de Rebrandt: Pesquisa e Extensão na Unidade UEMG Frutal sob o Ponto de Vista Fotográfico, têm como subtexto a fotografiação daquela Unidade UEMG – por isso a palavra Pequeno no título, para se referir a apenas uma das 16 unidades e uma pequena parcela do total de 21.000 alunos existentes de

2023. O título foi pensado, então, nesse recorte de objetos e faz citação a Rembrandt e a técnica que foi apropriada para a realização dessa proposta artística-cultural.

Figura 1

*Discente Roberta Rodrigues Rossi – Extensão 2023.
Fotografia de Lorena Lopes, 03/10/2023*



Arquivo pessoal.

Pintor e gravador holandês que viveu de 1606 a 1669, é considerado como um dos mais profundos exploradores da representação da luz nas suas composições. Com uma técnica peculiar na qual o jogo de luz e sombra é sempre evidente, ela destaca o elemento fotografado e cria uma meia luz, e resulta em um triângulo invertido em um dos

lados da face das figuras humanas pintadas por ele. Esse efeito poderá ser formado a partir da linguagem utilizada na fotografiação. Optamos por utilizar uma modificação na técnica original e criar uma luz mais marcada, que expresse mais o contraste visual. Composições desse tipo não passam despercebidas e mexem com o imaginário das pessoas, levando-as a pensar a razão da composição, dialogando, assim, com os elementos formativos da imagem. Isso pode gerar a retenção da atenção em um primeiro momento, depois reflexão e atitudes efetivas e afetivas para o mote a que a imagem se propõem a fazer. Trazemos o exemplo obtido na figura 1.

A imagem acima, exemplifica como nosso objeto de rememoração foi documentado: a luz, a técnica, os meandros da composição fotográfica a partir do triângulo invertido na face, característica da Luz de Rembrandt. Na sequência, que trazemos abaixo, deixamos já evidenciado nosso recorte dentro do contexto apresentado de que trabalharemos com todos os projetos de Pesquisa e de Extensão do corrente ano, dentro do prazo da nossa pesquisa.

Como os editais ao longo do ano divulgados pela universidade são circulantes, ou seja, acontecem ao longo de todo ano, a data limite que assumimos para nosso levantamento quantitativo foi o dia 05 de julho de 2023. Esse foi o prazo para que recebêssemos as listas do setor de pesquisa e extensão da unidade local. Entretanto, notamos que ao longo das sessões de foto alguns orientadores e orientandos podem ter tomado conhecimento da nossa pesquisa e participado do processo, mesmo não estando formalmente presentes na lista de 05 de julho. Essa variável não nos preocupa, uma vez que atualizaremos os autores e projetos até o final de nossa pesquisa completa, trazendo e incluindo

essas pessoas e seus trabalhos. Fotografamos, assim, tanto o professor orientador quanto os alunos orientandos que estiveram participando dessas ações até nossa última data de fotografiação, constituindo, assim, um mapa visual das produções até aquele presente momento. Assim, a lista enviada no dia 05 de julho pela coordenação resultou em uma lista de e-mail que disparamos com os convites para as fotografias. No total, realizamos 5 sessões: dias 31 de agosto, das 16h às 19h; 19 de setembro, das 11h às 16h; 29 de setembro, das 11h às 17h; 02 de outubro, das 14h às 21h30 e, por fim, 03 de outubro, das 16h às 22h.

As sessões foram marcadas em dias e horários alternantes para que pudesse atender às necessidades regionais que percebemos, ao longo da pesquisa, serem necessárias. Há que trabalhasse de tarde, de manhã, de noite, então a alternância foi necessária para possibilitar a todos a participação, que foi voluntária, não obrigatória. Assim, dentre os acadêmicos que se dispuseram a colaborar em nossa pesquisa, listamos as seguintes presenças a partir da lista que recebemos, ainda em julho:

Lista da Pesquisa: Anderson Alves da Rocha, Flávia Cristina de Jesus Santos - EDITAL 11/2022 – PAPQ, Arlindo da Silva Lourenço, Victoria Fernanda de Souza Santos - EDITAL 11/2022 – PAPQ, Carlos Henrique Sabino Caldas, Mel Campanha Nagasawa - EDITAL 11/2022 – PAPQ, Danilo Vieira Vilela, Rafael Canada Duarte - EDITAL 11/2022 – PAPQ, Geraldo Nunes Corrêa, Luís Gustavo Rodolpho da Silva - EDITAL 11/2022 – PAPQ, Omar Ayrton Malagoli Junior - 03/2022 - PIBIC/UEMG, Gustavo Henrique Gravatim Costa, Willyane Aparecida Rodrigues Ferro - EDITAL 11/2022 – PAPQ, Karen Cristine Santos Galvão, Thiemi Eposhi Tsukase - EDITAL 11/2022 – PAPQ, Larissa Rodrigues De Azevedo Câmara, Luís Fernando Massimino de Oliveira

- EDITAL 11/2022 – PAPQ, Loyana Christian De Lima Tomaz, Queisili Dos Santos Souza - EDITAL 11/2022 – PAPQ, Marcela Fernanda da Paz de Souza, Sabrina Souza Macedo - 06/2022 FAPEMIG, Verônica Pinto Neto, Marli Granriel Kinn, Davisson Alves Ferreira - EDITAL 11/2022 – PAPQ, Osania Emerenciano Ferreira, Marco Aurélio Souza Dos Santos - 05/2022 PIBITI, Aloisio Augusto, Fernandes Pereira - 03/2022 - PIBIC/UEMG, Priscila Kalinke da Silva, Maria Eduarda Soares Ribeiro - EDITAL 11/2022 – PAPQ, Rodrigo Daniel Levoti Portari, Bruno José Bonizzi da Silva - EDITAL 11/2022 – PAPQ, Santiago Naliato Garcia, Lorena Lopes Silva - EDITAL 11/2022 – PAPQ, Taís Arthur Corrêa, Fernanda Beatris Della Libera - EDITAL 11/2022 – PAPQ, Vanessa de Castro Rosa, Lorena Silva de Lima - EDITAL 11/2022 – PAPQ.

Lista de Extensão: Arlindo da Silva Lourenço, Kamille Fortes Ferreira - EDITAL Nº 1/2023, Carlos Henrique Sabino Caldas, Luna Luana Inoue Aguiar - EDITAL Nº 9/2023, Roberta Rodrigues Rossi - EDITAL Nº 9/2023, Thiago Vasconcelos Mazeto Filho - EDITAL Nº 9/2023, Fábio Rodrigues Silva, Oscar Pereira da Silva Neto - EDITAL Nº 9/2023, Geraldo Nunes Corrêa, Ivan de Jesus Oliveira - EDITAL Nº 1/2023, Larissa Rodrigues De Azevedo Câmara, Marcos Vinicius Durigon Boldrin - EDITAL Nº 1/2023, Marcela Fernanda Da Paz De Souza, Sabrina Vieira de Melo - EDITAL Nº 1/2023, Priscila Kalinke da Silva, Aimê Luara Quintanilha dos Santos - EDITAL Nº 1/2023, Santiago Naliato Garcia, Mirlaine Leonel de Freitas - EDITAL Nº 9/2023.

Estes nomes acima listados são os resultados que encontramos em nossa pesquisa quantitativa. Eles foram fotografados e estão na lista final e definitiva de participantes das sessões fotográficas que nos serviram para a documentação fotográfica que indicia a presença deles

dentro do recorte proposto com agentes ativos da pesquisa e extensão localizados. Os respectivos editais aos quais estão vinculados estão assinalados e estiveram ou estão (o prazo de vigência de alguns ainda se encontram em execução) em realização no presente ano, mesmo aqueles que citam 2022 (que se iniciaram em 2022, mas pretendem terminar em 2023). Destes nomes descritos, nem todos correspondem a professores orientadores e alunos orientandos, respectivamente. Identificamos que, nas fotos, temos editais com professores presentes em alguma sessão, mas não seus respectivos orientandos, e vice-versa. Ainda pode-se observar que alguns professores tem mais de uma participação, estando presente em ambas as listas.

Demarcamos essas participações parciais (de orientador, mas não de orientando, etc.) não necessárias uma vez que se dá como convite, não havendo a obrigatoriedade de todos estarem presentes. Assim, nosso foco da memória privilegia e se importa em documentar e trabalhar àqueles nomes que conseguimos alcançar e que puderam participaram das sessões de forma voluntária. Temos alguns dados observados que indicam que algumas pessoas tentaram ir a alguma sessão, mas por demais compromissos não foi possível. Temos, ainda, 26 nomes em outra lista parcial ainda em análise no presente momento da escritura deste artigo que precisam de um aprofundamento em sua análise pois não foram observados na lista inicial levantada em julho, em nossa exploração quantitativa. Supomos que se tratam de editais posteriores ao meio do ano, e integraremos nos próximos trabalhos se identificados conforme avançamos em nossa pesquisa qualitativa a partir da coleta das imagens.

Considerações finais

Nosso trabalho de pesquisa realizado ainda não está finalizado. Estes resultados que trazemos para este artigo são parciais e o fazemos como cumprimento de etapa prevista de nossa produção acadêmica. Ainda prevemos, em nossa proposta original, outras etapas em realização que optamos por não descrever nem detalhar pois ainda não foram adequadamente cumpridas e não trazem dados resultantes finalizados o ao menos suficientes para serem apresentados. Dentre outros produtos que prevemos, podemos citar uma exposição das fotos e formatação de um e-book com ISBN com todas as imagens dos pesquisadores identificados – incluindo aqui aqueles que não estão na lista oficial e que serão investigados.

Mesmo assim, até o momento, nos declaramos satisfeitos com os resultados parciais que obtivemos, com a participação voluntária dos pesquisadores e extensionistas que conseguimos alcançar. Interessante relatar não apenas o êxito das etapas iniciais da pesquisa proposta desde o projeto, passando pelo levantamento e da fotografiação até aqui, mas também um elemento sensível do processo: as relações interpessoais presenciais, por e-mail e por aplicativos de mensagem instantânea. Aqueles que participaram se apresentaram de certa forma empolgados e contentes pelo convite. Alguns se manifestaram contentes e valorizados por serem fotografados por fazerem parte da pesquisa e extensão na Unidade. Temas derivaram dessa experiência que podem ser trabalhados em outra ocasião e pesquisadores, como a identidade – que já citamos acima – e também temas como pertencimento.

Ao todo, levantamos pelo processo quantitativo e pelo de registro fotográfico 38 pesquisadores e 18 extensionistas da unidade

UEMG Frutal, entre professores, orientadores e discentes orientandos. É um resultado que não é o total real, como observamos, uma vez que sabemos haver mais envolvidos pois estão na lista oficial de projetos existentes no corrente ano, mas que nos serve como base para nossa própria proposta de documentação. Como nossa pesquisa como produto final prevê a participação voluntária, tínhamos consciência desde o início que o número total existente de pesquisadores e extensionista para a fotografia dificilmente seria realizado, o que comprovamos. A ciência nos traz elementos objetivos do mundo para entendermos não apenas processos, mas também técnicas e fenômenos. A fotografia nos traz a permanência da memória, simbólica, mas presente. As relações humanas que pudemos compartilhar e sentir dentro desse processo traz outros elementos sensíveis que nos chamaram a atenção.

Ademais, espera-se com este resultado que seja lançada luz à escuridão do esquecimento das figuras ativas neste campus, ao menos luz de Rembrandt, mas que prioritariamente seja um gatilho de discussão sobre a necessidade da acervologia de trabalhos recentes, em andamento. Não apenas a memória antiga deve ser preservada, mas a recente também. Esta ação aqui proposta é uma das formas de se fazer isso. De modo geral, acreditamos ter alcançado o melhor resultado dentro das expectativas iniciais. Agora, a pesquisa e extensão da UEMG Frutal têm um rosto – ou melhor – 56 rostos iluminado parcialmente pela arte de Rembrandt.

Referências

Barros, L. M. de (2009). Os meios ou as mediações? Um exercício dialético na delimitação do objeto de estudo da comunicação. *Cáspes-Libero*, 12(23).

Buitoni, D. S. (2011). *Fotografia e Jornalismo: a informação pela imagem*. Editora Saraiva.

De Certeau, M. (2011). *A Escrita da História* (3a. Ed). Editora Forense Universitária.

Flusser, V. (1985). *Filosofia da Caixa Preta*. Hucitec.

Kossoy, B. (2002). *Realidades e Ficção na trama fotográfica*. Ateliê Editorial.

Ricoeur, P. (2007). *A Memória, a História, o Esquecimento*. Editora Unicamp.

Sobre a UEMG. (2019, fevereiro 01). <https://www.uemg.br/home/universidade/sobre-a-uemg>

FLORESCÊNCIA SORRATEIRA: A IMAGEM COMO FORMA QUE PENSA

Ceila Teresinha Bitencourt Oliveira¹

O texto propõe engendrar ensaios audiovisuais, partindo da definição de montagem de modo a fazer emergir questões que abranjam as possibilidades de constituição das imagens nestas propostas, e discorrer sobre o processo dessas construções bem como fazer um convite para, através dos videoensaios², pensar o mundo permeado por imagens. De um lado, há quem as olhe com desconfiança ao tentar decifrá-las e, por outro lado, existem pessoas que as cortam com o olhar, em muitos pedaços, onde cada fragmento traz distintos sentidos, compondo narrativas peculiares. Independente de cada pensamento que

-
1. Mestre em Artes Visuais
Doutoranda em Artes Visuais
ceilabitencourt1972@gmail.com
 2. O teórico francês Philippe Dubois propõe o conceito de videoensaio para tratar da ampla possibilidade que traz esse tipo de construção de imagem. Para ele, o vídeo é uma forma que pensa, ou seja, não é algo puramente material ou físico (Dubois, 2004).

é disponibilizado em direção às imagens presentes no cotidiano dos indivíduos, cada uma dessas imagens permite perceber o seu próprio potencial, podendo possibilitar a quem se aproxime delas uma visão dialética pessoal e significativa ao construir novas concepções, para seu universo particular, a partir das imagens.

Qual é o tema dessa viagem por entre as imagens? O jardim de Maria Antonieta e suas peculiaridades. Maria Antônia Josefa Joana de Habsburgo-Lorena (1755-1793), nascida na Áustria e rainha da França ao se casar com o delfim Luís Augusto, futuro rei Luís XVI, tinha uma paixão por jardins e por plantar árvores. O seu gosto abrangia o jardim no estilo romântico. Esse fascínio pelos jardins vinha de seu pai que tinha enorme interesse pela horticultura³ (Fraser, 2009). A decisão por trabalhar, poeticamente, com essa importante personagem da história se justifica por ela ser uma mulher à frente de seu tempo, corajosa e instigante.

Com o objetivo de construir um repertório comprometido com o tema indicado, a pesquisa em Artes, referente à imagem, levanta a seguinte questão: como engendrar poéticas audiovisuais a partir da noção de montagem de modo a fomentar questões que circundam as possibilidades de constituição da imagem nestes projetos, incluindo ao debate o pensar através das imagens na atualidade? Essa indagação além de instigar, movimentar e tornar tangível as inquietudes despertadas pela pesquisa, motiva e desafia a produzir uma poética que potencialize a constituição da imagem fixa e da imagem em movimento através de sua fragmentação, de seus estilhaços, de suas reverberações. Assim, a

3. A horticultura é a ciência e a arte de cultivar frutos, hortaliças, árvores, arbustos e flores. Abrange também a jardinagem e o paisagismo.

concepção das imagens, fixas e em movimento, parte da ideia de montagem (reforçando o já mencionado) que, em um entendimento mais desafiador, coloca em choque as camadas do pensamento. Imagens são entrelaçadas, partidas, fragmentadas até o ponto de torná-las uma trama de sentidos abstratos a serem desvendados por quem entra em contato com tais imagens.

No que diz respeito à questão de pesquisa, foi tida como hipótese, a partir da prática artística, pensar através das imagens enquanto objetivo reflexivo, capaz de determinar ou gerar uma prática de montagens *sui generis* e que, ao tornar-se inquietante, permitiu diferentes narrativas visuais e em movimento, no sentido de quebrar a imagem em pedaços, rasgá-la, torcê-la na busca de desvendá-la num gesto de extrair dela sua essência e, simultaneamente, provocá-la a desnudar-se a fim de mostrar sua calma e seus conflitos ou contradições e, sobretudo, exibir suas distintas e muitas faces, dependendo de cada contexto e de cada ponto de vista, em um fluxo constante.

O problema de pesquisa delineia uma provocação que considera, além de apontar o objeto de estudo com ênfase na parte visual, também tornar presente os eventos (possibilidades) que enaltecem o pensamento dialético sobre a constituição da imagem, ou seja, permitir, a quem quer que seja, alçar voos por terrenos desconhecidos e movediços a ponto de mergulhar em contínuas indagações, em busca de entender a dinâmica incessante do pensamento, partindo de tudo aquilo que movimenta o olhar. Nessa direção, a questão de pesquisa, que motiva o tema do jardim de Maria Antonietta e da imagem pensada dialeticamente, produziu uma fragmentação de formas a partir da imagem (fotomontagem) e da montagem (audiovisual).

Para oportunizar esse pensar através das imagens, a atuação artística necessitou ser dinâmica e flexível no sentido de abraçar diversas alternativas de tratamento das imagens, considerando o seu contexto. Ao produzir imagens a partir de registros fotográficos, de encontros inesperados ou aleatórios com jardins, que surgiram pelo caminho, estabeleceram um agir de modo particular, impulsionando o pensar a imagem e seu entorno. A paixão da rainha da França por jardins foi um propulsor para buscar interpretar, de modo pessoal e autoral, imagens capturadas de jardins e seus elementos que, de alguma maneira, ‘atravessaram’ o caminho ou foram atravessados pela autora desta pesquisa. Exercitar o pensamento dialético faz com que novas formas possam emergir e outros sentidos possíveis.

No momento atual, novas séries de imagens são realizadas com o propósito de despertar o pensamento questionador, que privilegia o embate de conceitos e/ou ideias. Isso pode ser observado nas experimentações referentes à montagem ou fragmentação que envolve diferentes elementos que compõem tanto as imagens quanto os ensaios audiovisuais. A produção artística converge para o encontro com as imagens a partir daquilo que nos toca, que nos desafia, que nos provoca. Entende-se que cada indivíduo tem uma experiência distinta frente às imagens, daí a importância de dar abertura para cada um sentir e pensar do seu modo.

Produzir a partir do universo de Maria Antonieta permitiu erguer ‘jardins’ que trouxeram não só flores, mas também o que está submerso, ou seja, a vida da rainha da França era repleta de flores, de luxo e bordada pelas tramas obscuras (sombras) do poder. Uma mulher a frente de seu tempo, que, de despercebida ou neutra, não tinha nada. Sua capacidade de pensar, agir ou fazer acontecer era reluzente e, assim,

tornava-a única. Pensar por meio de metáforas despertadas pela vida de Maria Antonieta, pode tornar o trabalho potente e desafiador.

A produção poética tratam-se de uma arte da busca e do pensamento dialético onde (re)montar faz parte de um cotidiano em que a imagem, fixa e em movimento, motiva, afeta, toca e transborda os limites do próprio fazer artístico. O pensar e o agir convergem e se fundem em um propósito em comum, provocador, que dá abertura ao inesperado, ao (in)corpóreo, ao questionador e ao insólito.

Jardim que cintila e soterra: um lugar para inquietar-se

Ao produzir e pensar a imagem como algo que vai além da pura visualidade, mergulha-se nas profundezas do pensamento abstrato como estratégia para dialetizar o emaranhado de possibilidades de tratamento dessa imagem não apenas como forma, mas, sobretudo, como um modo de experienciar a vida e o mundo. Relata também a respeito da elaboração dos ensaios audiovisuais. A montagem vista como recurso articulador entre o fazer e o pensar, permitiu assim conceber os ensaios audiovisuais como uma forma de ver e de entender os caminhos que possam levar a dialetizar o pensamento diante de um universo de perspectivas. Isso refere-se a construir uma poética que por meio da não-linearidade e da fragmentação possa aproximar-se da ideia de (re)invenção do pensamento de maneira desacomodada e que deixe transbordar as sensações, as consonâncias, as inquietudes e os possíveis embates diante da imagem travestida.

A produção dos videoensaios é atravessada pela ideia de pensar por meio das imagens. Como já mencionado, o ensaio audiovisual é visto por Dubois como uma das possibilidades de construir a imagem,

sendo que o vídeo, segundo o filósofo, é um modo de pensar. Nas palavras de Dubois (2004, p. 100), deve-se considerar o vídeo “como um pensamento, um modo de pensar. Um estado, não um objeto” (estado-imagem). Por esse viés, percebe-se a importância de pensar sobre o conceito de ensaio visto que o vídeo, como forma que pensa, é construído a partir da ideia de ensaio.

O ensaio é um modo de escrever e de pensar a vida, aponta Larrosa (2003), e, assim, experimentar uma forma de viver e de se posicionar dialeticamente. Ensaiar trata-se de ver as coisas de uma maneira poética e descontraída, porém jamais descomprometida com os valores e objetivos que se quer empreender. Nessa perspectiva, pensar a respeito da concepção da imagem, fixa e em movimento, objetivando oportunizar um pensamento dialético, refere-se a ensaiar a imagem e suas possibilidades analógicas e digitais.

A imagem é um veículo de reflexão sobre a sua condição existencial e evolutiva. Na contemporaneidade, por exemplo, ela pode ser manipulada de muitas maneiras com mediação da máquina e da tecnologia. Nessa direção, a montagem é um dos recursos valiosos para a concepção da imagem de modo a trazer novas realidades e outras visualidades em direção a ela.

Uma mulher jovem, luxuosa e educada: Maria Antonieta. Seu gosto refinado pela bela música, seu instinto pelas “doçuras” contidas nos mais variados bajuladores e uma luz a iluminar seu caminho em direção contrária a da opinião pública. A Rainha da França tornou-se alvo de críticas e de pessoas que estavam esperando um deslize seu, para retalhar seus pensamentos. São tantas as possibilidades de ver a imagem! (Figura 1).

Figura 1

Antoine, quem és tu? (série)



Nota. Adaptada de Gearini (2020); De Large-billed Crow (Eastern) [Fotografia], por Stanislav Harvančík, 2019, Macaulay Library. (<https://tinyurl.com/47bvxr9>). Licensed by Cornell Lab of Ornithology; e Brigadeiro Edgard, de Oliveira (2018).

Esse lugar é de inquietação e, também, de serenidade, dependendo do ‘lado’ onde se está diante da imagem, contando com as vivências e experiências ao longo da vida de cada um. Então, quantos outros olhares, em direção à imagem, é possível existir? Incontáveis...

A metáfora do jardim traz à discussão o sentido do olhar e o papel da imagem. Visa-se um tratamento metafórico da imagem que é possível através da montagem. Constrói-se novos sentidos, uma nova lógica onde os significados não são translúcidos, são originários da associação dos fragmentos da imagem, ou seja, a justaposição de planos oportuniza outras formas de ver através das imagens. Cada fragmento tem sua própria significação que, ligados por meio da montagem,

constituem novos sentidos (dinâmicos e heterogêneos) que vão além dos contornos definidos e não-definidos da imagem.

Buscar estes lampejos na imagem, que se coloca disponível, é uma proposta de pensar por meio da imagem a fim de alcançar diferentes desafios frente à ela. O agenciamento dos elementos de modo discursivo e dialético é que permite a quem se aproxima da imagem a refletir sobre suas distintas significações.

Para falar do processo de elaboração dos videoensaios, convém destacar e tratar sobre a sua natureza híbrida. O artista, na contemporaneidade, necessita pensar as novas relações da imagem em movimento no contexto da arte contemporânea e aproveitar os recursos disponíveis abertos pela arte e tecnologia, possibilitando, assim, outras experiências tanto na produção de sua arte quanto referente a quem se aproxima dela.

Segundo Machado (1990), as mais diferenciadas manifestações sensíveis dialogam na contemporaneidade com o tempo e o espaço do vídeo. O vídeo, por ser híbrido, passa a ter a capacidade de recodificar experiências contemporâneas e transitar na área das mais variadas expressões. Nessa perspectiva, o videoensaio é campo fértil para explorar os desdobramentos, principalmente da imagem, a partir das inquietudes e questionamentos próprios da época contemporânea.

Por esse caminho, Dubois (2004), ao falar de estética videográfica, traz a questão da mescla das imagens e propõe três divisões neste sentido: a sobreimpressão, os jogos de janelas e a incrustação.

A sobreimpressão sobrepõe duas ou mais imagens para criar um duplo efeito visual. Cada imagem sobreposta funciona como uma superfície translúcida por meio da qual pode-se visualizar outra imagem (Figura 2).

Figura 2

Antoine, quem és tu? (série)



Nota. Adaptado de (“Ficheiro:Aranha caranguejeira em parede.jpg”, 2012) e de Invité (2023).

No caso de janelas (recortes e justaposições), possibilita uma divisão da imagem, permitindo justaposição de fragmentos de planos distintos no mesmo quadro. As janelas operam com recortes e fragmentos, isto é, sempre com partes de imagens. Não mais um sobreposto ao outro; e sim, um ao lado do outro.

Já a incrustação (textura vazada e espessura da imagem), segundo Dubois (2004), é a principal figura de mescla de imagens por ser a mais específica ao funcionamento eletrônico da imagem. A incrustação combina dois fragmentos de imagem de origem diferente. O que torna específica a incrustação é, em síntese, o fato de ser comandada eletronicamente, partindo de flutuações formais (luminosidade ou cor) do próprio real filmado.

Ainda tratando sobre a natureza do vídeo, pode-se dizer que arte contemporânea permite conceber uma variedade de propostas artísticas que envolvem o vídeo e seus possíveis percursos. Christine Mello (2008) destaca que os novos delineamentos do vídeo permitem problematizá-lo em direção de suas fronteiras e extremidades, como uma maneira de sair do ponto central da linguagem eletrônica, superando a sua pluralidade interna e produzindo um alargamento de sentidos.

A autora se posiciona em relação ao assunto e discorre que a noção de extremidades é uma atitude de olhar para as bordas, como um modo de verificar os deslocamentos e os movimentos híbridos do vídeo. Essa noção refere-se a analisar suas áreas fronteiriças na cultura digital, descentralizadas da essência da linguagem e interconectadas em diferenciadas práticas.

Segundo a autora, os três processos de extremidades do vídeo que resvalam o meio videográfico no campo das artes visuais são: (1) desconstrução; (2) contaminação e (3) compartilhamento. Tratam-se de circunstâncias criativas que se abrem a uma pluralidade de formas de intervenções nas proposições inventivas. Essas manifestações refletem estratégias sensíveis, cujos significados principais estão mais ligados ao processo do que a obra acabada ou produto audiovisual. A desconstrução coloca em destaque a desmontagem de uma pretensa especificidade videográfica e das formas frequentes de produção audiovisual. Este processo explora as possibilidades do vídeo de quaisquer naturezas (combinatória, relacional, operacional). O compartilhamento insere o vídeo nas lógicas das redes digitais, dos arquivos e dos ambientes virtuais. Já a contaminação é uma oportunidade em que o vídeo se potencializa a partir do seu contato com outros materiais, meios e práticas artísticas.

A elaboração da série de fotomontagens intitulada “Antoine, quem és tu?” proporcionou uma experiência única e motivadora uma vez que trabalhar com fragmentos de imagens, na concepção das próprias fotomontagens, foi um desafio: ir ao encontro de imagens que fossem provocadoras e que, de certa maneira, tocassem o corpo inteiro e que pudessem ser estilhaçadas pelos pensamentos inquietos, formando novas imagens e outras paisagens, podem desestabilizar-nos. E isso nos impele a buscar novamente nosso eixo, num ciclo contínuo. Dar sentido às ideias e/ou conceitos é um exercício dinâmico e que põe em prática modos distintos de produzir e olhar para as imagens que, na maioria das vezes, estão diante de nós e passam despercebidas. Escolher imagens de jardins, capturadas pela câmera do celular, de forma não premeditada, dá abertura ao devir, ao que pode acontecer, sem ter um caminho desenhado, estabelecido. Cada imagem pode corresponder às expectativas de cada um ao ser surpreendido por elas.

Jardinando: o semear dos pensamentos

Uma Rainha em constante transformação: de menina a mulher em um piscar de olhos e uma enorme responsabilidade colocada em seus ombros juvenis. Moldada por sua mãe, a grande imperatriz Maria Teresa, para unir-se à França, uma de suas principais inimigas e, assim, defender os interesses de sua pátria - a Áustria. Nascida para ser *Marie Antoinette* e entrar para a História. Ela era uma mulher forte, amada por uns e odiada por outros, mas alguém de quem não se pode esquecer jamais, visto que vestiu seu tempo com ousadia, luxo, desperdícios, simpatias e antipatias, lançou moda, estilo, viveu intensas paixões pela vida, pela política e por jardins. Esse jardim metafórico que a pesquisa abraça,

enlaça e rasga para desvendar seu interior. Entre flores, insetos, pragas, brejos, rastejantes, peçonhentos, mirabolantes existe a força de um jardim que se edifica no meio do nada e daqui surgem muitas imagens a se explorar poeticamente. Tudo é um ciclo: nasce, desenvolve-se, morre e volta a nascer.

É nesse entrelaçamento entre as flores do jardim, as ervas daninhas e a força desafiadora de Maria Antonieta que se pode ver o quanto é possível vestir a imagem de interrogações, de exclamações e de muitas reticências, da mesma forma que Benjamin (2009) veste sua imagem dialética quando fala de seu lampejo de sentidos. Nessa direção, diante da afirmação de que a imagem é a dialética na imobilidade, Benjamin compreende a imagem como figuração da dialética, em razão de sua natureza constitutiva possibilitar visualizar uma tensão entre elementos que fogem da nossa inteligibilidade. E ainda, a figuração da dialética em uma imagem se mostra como uma ocasião apropriada para a reconfiguração de significados. Nesse contexto, a imobilidade se manifesta como uma pausa em que o pensamento para subitamente numa constelação impregnada de tensões (Ribeiro, 2016). Essa criticidade também faz pensar como tornar mais densa esta imagem que lateja, que pulsa, que salta ao se transformar em potência quando revela sua ânsia por liberdade, sua pluralidade de significados (Figura 3).

Figura 3

Antoine, quem és tu? (série)



Nota. Adaptada de Dino (2023)

Olhar para o jardim, para as imagens do jardim pode despertar muitas sensações, faz com que novas indagações surjam nesta inconstante jornada: como olhar para este jardim? Existe um jeito adequado de mirá-lo, de vê-lo, de interrogá-lo? Então Didi-Huberman (1998) corrobora o texto com sua dupla distância que descreve a imagem crítica, a dialética do olhar. O filósofo destaca que, ao olharmos a imagem, ela também nos olha e, neste ato de olhar, ela se apodera de nós, faz com que nada permaneça imóvel, leva a uma insistente inquietação. Não diferente pensa Dubois (2004) sobre o vídeo que é visto como um não-objeto, uma forma que pensa, pensa o que as imagens são e fazem. É desse modo que a imagem pode pulsar, ou seja, como uma forma que se debate por todos os lados tentando encontrar uma maneira de se (de) compor, de se despir de todas as normas, de criar novos modos de existir, de se distanciar de tudo que possa rotulá-la, diminuí-la, minimizá-la.

Pensar a poética essencialmente a partir de Benjamin, Didi-Huberman e Dubois é dar voz à imagem que solicita o tempo todo por um lugar de fala, de posicionamento, de enfrentamento. Vale ressaltar que, na visão de Benjamin (2009), o que mais interessa não são os enormes contrastes e, sim, os contrastes dialéticos. E a imagem crítica assume uma potência questionadora e, ao mesmo tempo, pensativa, quando permite uma autocrítica àquele que é por ela atingido, tornando-se uma imagem autêntica, conforme Didi-Huberman (1998). É neste contexto que o jardim da rainha Maria Antonieta transita entre os brotos das flores e folhagens, alcançando os espinhos e as pragas que teimam em mostrar presença, a deixar suas marcas como uma tatuagem que imprime na paisagem o lado também obscuro. Nada mais permanece igual, intacto, original, inocente. A poluição doentia é pulverizada no ingênuo cenário, agora violado pelas tramas do poder e da ganância, parte de uma história tantas vezes contada.

Ser a Rainha não é tarefa fácil e, no século XVIII, mais complexo ainda. Maria Antonieta, mulher vaidosa, exuberante, ambiciosa, forte, à frente do seu tempo, influenciava o esposo, o rei Luís XVI, em suas decisões políticas muitas vezes a favor da sua Áustria (terra Natal). Ela foi julgada, massacrada, guilhotinada e adjetivada como traidora da França, país que a adotou e a transformou em rainha. Maria Antonieta e seu rei Luís XVI foram mortos, mas entram para a história. Quantas mulheres emancipadas, inteligentes, corajosas como Maria Antonieta existem na atualidade? A rainha não teve somente virtudes, também foi marcada por mazelas que a colocaram no centro dos burburinhos do seu próprio povo. Porém, isso não tirou dela o título de uma grande e brilhante

mulher que fez a diferença no seu tempo (Fraser, 2009). Seus jardins carregavam muito além de flores e amores, um lugar controverso.

Construir um jardim... o jardim da Maria Antonieta requer perceber muitos detalhes e diversos questionamentos, tais como: que jardim é esse? O que mostrar? Como mostrar? São tantas as possibilidades, tantos os caminhos e enorme a vontade de se produzir em meio aos deslumbramentos e assombros de uma mente robustamente produtiva. O que está por detrás das incontáveis metáforas que povoam aquele jardim? Imagens (re)nascem a partir de cada verso teu (rainha), um mundo a ser desvendado.

Flores, amores, sapatos, brejos, minhocas, mariposas, cobras, corvos, ervas daninhas, lacraias, caracóis e outros seres fazem do jardim o seu esconderijo, a sua morada. Entre as camadas de sobreposição alegóricas surge uma paisagem enferma. Esses moradores relacionam-se entre si e com aquele espaço, fazem vizinhanças com o incerto, aos acasos da própria vida. Um jardim sempre preparado para acolher quem surge ali. Movimentos frenéticos despontam da terra como vermes a rastejar pelo cenário em (de)composição. Formigas tomam conta do jardim. Sobem, descem sem parar pela doce paisagem. Um convite para fabricar singularidades no pensamento de modo a provocar embates numa dança de significados. A rainha cresce neste espaço aberto, ilimitado, disposto a se construir e/ou a se destruir. Viver é sobreviver num lugar onde a vida é carregada de incertezas. A imagem aqui torna-se potente, metafórica, emblemática, transborda pensamentos e esses deslocamentos, reinvenções que se fortalecem continuamente, no processo de criação poética, é o que alimenta essa artista/pesquisadora (Figura 4).

Figura 4

Antoine, quem és tu? (série)



Nota. Adaptada de <https://tinyurl.com/8stjznmw>

As imagens que nascem do desejo de construir um universo repleto de fantasia, de história (re)inventada, de imaginação, podem atingir de frente, de golpe e transformar quem se aproxime das imagens um(a) fabricante de ficções. Narrativas estas que fazem emergir o interesse de descobrir seus mistérios, seus enigmas e seus códigos secretos. Nessas andanças, abre-se a possibilidade de experimentar o novo que permite ir ao encontro dos imprevisíveis, um lugar sem contorno definido, que convida a adentrar num ambiente impreciso, que possa acolher esse devir em constante produção artística.

Diante de tudo isso, torna-se fundamental encontrar brechas, rachaduras, ao que parece certo e verdadeiro, para que se possa estar sempre atentos ao que acontece, assim gerar um novo corpo, que está incessantemente aberto a se compor de outros jeitos, transitável aos

novos modos de estar na vida e na elaboração poética em frequente transformação.

O que pode ser encontrado neste jardim (de Maria Antonieta) e que não se enxerga em outros? Fendas insistem em aparecer e intempéries nas cenas brotam. O que para muitos parecem ser quase nada, muito especiais para outros, um mundo de detalhes, de pormenores e nuances que vibram a vida. Essa vida que sobrevive a tudo e a todos, transporta a potência desse ambiente. A referida força se transforma em um lugar seguro dessa artista/pesquisadora frente às experiências e ao universo da pesquisa em arte.

Há mais no jardim do que sua perceptível e frágil aparência. No aglomerado de terra revolta, quantas texturas, cores e odores existem naquele local como possíveis caminhos para construir algo novo, assim como a vida que vai se (des)arrumando e se (re)compondo entre as camadas que são constantemente atualizadas. Lugar de acolhida, de espera, de desafios.

Por meio de um olhar em alerta, observa-se minhocas que fazem do jardim o seu ambiente de aceitação, acolhida: elas entram e saem da terra, perfurando túneis naquele local, que vai se alterando continuamente como um terreno inacabado de modo a abrigar outros devires. Esse modo de produzir poética constrói uma superfície que acolhe essas vivências descontínuas, que vão se (re)inventando nessa condição de artista/pesquisadora em meio à vida. Uma poética que se entrega aos afetos, deixando-se levar para outros espaços, assim como este jardim que está sempre disposto a edificar algo não antes estabelecido.

O jardim é um organismo vivo. De que forma trazer vida à pesquisa em arte? Como dar acesso ou passagem ao que escapa? Questões

que contornam e cercam no desenvolvimento da pesquisa e nesse existir artista/pesquisadora, são indagações que estão continuamente inquietando. Dar abertura a possibilidades de vida, experimentar o que nos atravessa, o que nos movimenta, tudo isso esboça novas maneiras de perceber-se e sentir-se no processo. A que jardim estamos nos referindo? Jardim esse que carrega suas metáforas com o propósito de caminhar indefinidamente e a única espera é do desabrochar.

Estar nos atentos ao jardim pode trazer, ao mesmo tempo, equilíbrio e instabilidade, faz (des)educar o olhar para conseguir ver o antes não observado. É uma maneira de problematizar, causar hesitação às concepções dessa artista/pesquisadora em contraponto ao do outro. O que faz pulsar a pesquisa e a prática poética em meio ao que vivemos? Muitas vezes torna-se essencial deixar lacunas que se fazem nas etapas da construção da poética para se deixar inquietar pelo agora. É permitir ressignificar o passado, potencializar o presente e estar aberto ao que está por vir.

Conclusão

Na contemporaneidade, os artistas parecem estar sempre buscando romper com os padrões estabelecidos, produzindo lampejos ao propor um olhar pessoal, dialético e crítico diante das muitas possibilidades que um assunto pode suscitar. Nesse sentido, acredita-se que o que move o artista - mais do que as possibilidades que se abrem com a arte contemporânea - são os desafios que ele mesmo se propõe a partir de suas reflexões e poética.

A pesquisa em questão, traz o jardim de Maria Antonieta, velado para muitos. Jardim repleto de mistérios, de cheiros, de encantos, mas

também de desilusões, de frustrações e de medos. Um lugar habitado por muitos e cada um com um jeito particular de existir nesse espaço. Cada indivíduo tem seu próprio jardim que (re)nasce de formas distintas e segue seu destino, conforme o olhar de seu jardineiro. A metáfora depende da visão daquele que a produz e das imagens que busca ver. Assim, acredita-se num percurso como algo modificável, sempre em busca de um corpo suscetível a desvios, que abriga o que chega, passível aos deslocamentos dentro e fora dos jardins que brotam pelos caminhos e pela vida.

A vida permite trazer em cada um de nós um jardim que se constitui na retração da própria vida, um ambiente de espera constante, um local que se transforma a cada dia. Jardim como um lugar para deambular e provocar andanças àquele que por ele passa. Aqui, concebe-se o jardim como um espaço de possibilidades, de múltiplas experimentações em meio à vida. A cada instante tem algo acontecendo no jardim de Maria Antonieta. Ao perambular na busca de inquietações, constata-se que a pesquisa e a arte são algo vivo que estão em incessante composição, que se consolida nas vizinhanças, nos afetos e nas oportunidades de sobreviver em superfícies voláteis como os sentimentos, as emoções e também o abandono. Lugar permeável, de porosidades que mesmo em paisagens improdutivas, estéreis a princípio, é impregnado de vida. As imagens que dali emergem são tão inconstantes e fecundas como as formas de pensá-las, de complexificá-las, de edificá-las. Que a vida e os jardins sejam atravessados por tudo aquilo que o fazem mais fortes, mais férteis, mais vivos. Que a pesquisa e a arte possam fazer alianças com essa vida, com o sol e com as tempestades que passam pelo jardim.

Referências

- Benjamim, W. (2009). *Passagens*. Imprensa Oficial do Estado/UFMG.
- Brigadeiro Edgard, de Oliveira. (2018, maio 09). *Brigadeiro para vender: Receita e dicas para começar a ganhar dinheiro*. <https://tinyurl.com/3abb4968>
- Didi-Huberman, G. (1998). *O que vemos, o que nos olha*. Ed. 34.
- Dino. (2023, agosto 15). Arriba 91+ Foto palaico de versalles habitacion de maria antonieta puerta secreta Alta definición completa, 2k, 4k. *DinosEnglish*. <https://tinyurl.com/5awvztbn>
- Dubois, P. (2004). *Cinema, Video, Godard*. Cosac Naify.
- Ficheiro:Aranha caranguejeira em parede.jpg. (2012, janeiro 31). In *Wikipedia*. <https://tinyurl.com/bdfztbvj>
- Fraser, A. (2009). *Maria Antonieta: biografia*. Record.
- Gearini, V. (2020, outubro 16). A vida e morte de Maria Antonieta a partir de 5 obras. *Aventuras na História*.
- Harvančík, S. (2019, fevereiro 20). *Large-billed Crow (Eastern)* [Fotografia]. Macaulay Library. <https://tinyurl.com/47bvx8r9>
- Invité. (2023, março 08). 2012 “La vie de Marie-Antoinette” exposition au Japon. *FORUMACTIF.COM*. <https://tinyurl.com/3u8auye4>

Larrosa, J. (2003). O ensaio e a escrita acadêmica. *Educação & Realidade*, 28(2), 101-115. <https://bit.ly/33jzDzG>

Machado, A. (1990). *A arte do vídeo*. Brasiliense.

Mello, C. (2008). *Extremidades do vídeo*. SENAC São Paulo.

Ribeiro, D. M. (2016). As imagens dialéticas de Walter Benjamin na montagem de Godard. *Paralaxe*, 4(1), 22-47. <https://bit.ly/379lbbf>

FOTOGRAFIA EXPERIMENTAL E MODERNIDADE: PARA UMA CRÍTICA DA TECNOLOGIA E DO PENSAMENTO EUROPEU OCIDENTAL¹

Ludimilla Carvalho Wanderlei²

A fotografia é frequentemente relacionada no rol das invenções do século XIX, ao lado do cinema, da estereoscopia, e outras tecnologias relacionadas à imagem. Na maior parte dos registros históricos, a possibilidade de fixar em suporte físico imagens produzidas com o auxílio da luz é o marco fundador da fotografia. No entanto, como assinala Machado (1984), esse é o dado químico que complementa a

-
1. Este estudo foi financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq (processo 150915/2023-3) e FAPERJ - Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro, Processo SEI 260003/005791/2022”.
 2. Doutora em Comunicação (UFPE).
Pós-doutoranda em Comunicação e Cultura (UFRJ) e bolsista convênio CNPq/FAPERJ.
ludimillacw@gmail.com

técnica fotográfica, pois desde meados do século XV a câmara escura já era usada por pintores e desenhistas. As lentes foram produzidas no século XVI, segundo o mesmo autor. O desejo de produzir imagens fotográficas já se revelava no final do século XVIII. Assim, podemos compreender a imagem técnica fotográfica como algo que resulta de um processo gradual.

Nos anos 1800 a fotografia se torna um artefato que adquire funções variadas, estreitamente relacionadas a valores, epistemologias, necessidades econômicas e ideologias daquela época, inserida em um momento histórico de consolidação do capitalismo industrial, de especialização de várias disciplinas no campo do conhecimento, de cientificismo e de racionalidade. Observar contexto nos permite compreender também as teorias e obras produzidas, bem como seus questionamentos, realizados na prática experimental.

Tagg (2005) mostra como ao longo do século XIX a fotografia é utilizada pela medicina, em delegacias, no sistema jurídico, para registro de indivíduos (moradores de áreas pobres e operárias, internos de instituições para jovens infratores e pacientes de manicômios), construindo representações de grupos sociais marginalizados. Essa produção tipificada nas fotografias de identificação e científica integra um verdadeiro projeto político que responde a uma concepção do fotográfico como imagem capaz de reproduzir a realidade concreta, gozando da neutralidade atribuída ao seu caráter de objeto técnico-científico. Para o autor:

Compreender o papel da fotografia nas práticas documentais dessas instituições equivale a repassar a história de um conjunto de crenças e afirmações, nada evidentes por si mesmas, sobre a natureza e a posição da fotografia, e de seu significado em geral, que se articulavam em uma diversidade mais ampla

de técnicas e procedimentos com o fim de extrair e avaliar a ‘verdade’ no discurso. Tais técnicas evoluíram e passaram a formar parte de práticas institucionais essenciais para a estratégia governamental dos Estados capitalistas, cuja consolidação exigia o estabelecimento de um novo regime ‘regime de verdade’ e um novo ‘regime de sentido’. Proporcionar à fotografia o poder de evocar uma verdade foi não somente o privilégio atribuído aos meios mecânicos nas sociedades industriais, mas também sua mobilização dentro dos aparatos emergentes de uma nova e mais penetrante forma de Estado. (Tagg, 2005, p. 82)

Uma questão importante que o texto levanta é que esse registro documental, assentado nas categorias de ‘prova’ ou ‘evidência’, funda um ‘regime de verdade’, lembrando que a reprodução de uma realidade *a priori* não é uma condição natural da fotografia, mas decorrente de seu uso intencional sob a lógica de um Estado vigilante e controlador. É uma concepção elaborada também nos discursos de validação da própria tecnologia quando se enfatizam sua automaticidade, capacidade de reprodução da natureza e detalhamento, na apresentação pública do daguerreótipo (1839), como atributos conectados aos desejos de precisão e realismo.

Nesse contexto, a imagem fotográfica mostrou-se tributária de uma mentalidade racionalista, capitalista e classificatória, expressa através de uma estética de nitidez e precisão, do uso de procedimentos exclusivamente fotográficos na escolha dos materiais e recursos técnicos e contrária às intervenções aparentes nos processos e cópias. Essa estética recebeu validação por teóricos e críticos que apontaram traços formais e concepções que delimitavam a singularidade da fotografia em relação a outras imagens ou formas de expressão.

As práticas experimentais apresentaram-se como alternativa a essa proposta estética. Embora recebendo menos atenção ou até marginalizadas no registro historiográfico, elas atestam que a fotografia pode diferenciar-se da vertente mimética, da representação verossímil. Essa questão é discutida por autores como Gonçalves (2010), Fatorelli (2006, 2013) e Fernandes Junior (2002).

Entre as experiências mencionadas pelos pesquisadores estão: o movimento pictorialista, que através de intervenções como retoques e o uso de papéis emulsionados, mesclavam técnicas da pintura à fotografia, dando às cópias unicidade e aspectos próximos da pintura à óleo ou do desenho; as montagens de Oscar Rejlander que elaborava cuidadosamente suas imagens utilizando vários negativos, adicionando a essas composições fotográficas um interessante aspecto ficcional; os retratos de Julia Margaret Cameron que investigou as possibilidades criativas do desfoque, empregado de maneira sutil e valorizando uma plástica distante do apuro técnico, tão apreciado na época, vinculado a ideais de perfeição. Ainda no século XIX, são notáveis os resultados da cronofotografia de Étienne-Jules Marey que explorou os efeitos visuais da captura do movimento, revelando dimensões temporais incomuns a um público acostumado com a imagem única.

Na sequência, a fotografia é incorporada em trabalhos da vanguarda dos anos 1920: no Futurismo, com as pesquisas dos irmãos Bragaglia e seu fotodinamismo que radicalizam a proposta da cronofotografia ao ponto em que o interesse pelo movimento distorce as formas e detalhes de objetos e corpos; nas fotomontagens surrealistas e dadaístas, ora relativizando o estatuto realista da fotografia criando situações irônicas, absurdas e oníricas, ora assumindo o tom de crítica

ou adesão, respectivamente a espectros políticos do nazismo e do comunismo, como visto nos trabalhos de John Heartfield na Alemanha, e de Alexander Rodchenko, na União Soviética.

Valorizando efeitos de choque e estranhamento, procedimentos de colagem e inscrições temporais incomuns produzidos a partir de uma relação intensa com ideias de ruptura e aproximações com a cultura de massa, e propondo a busca pela renovação através da mixagens de técnicas, materiais e linguagens, o projeto vanguardista não se limitou à geografia europeia, produzindo reverberações em outros territórios. Como assinala Giunta (2022), trabalhos de artistas latino-americanos ou imigrantes europeus, vindos ao continente por força da Segunda Guerra Mundial, demonstram apropriações das proposições da vanguarda que não se resumem à influência acrítica ou meras repetições. São obras que revisam, ampliam ou até introduzem novas abordagens materiais e conceituais ao espírito inquieto dos movimentos europeus.

É o caso da fotografia moderna brasileira que assinalava o processo de modernização de grandes cidades como São Paulo e Rio de Janeiro através de imagens que exploravam os aspectos gráficos das formas de ruas, edifícios, postes de energia elétrica, túneis, brincavam com as áreas sombreadas e iluminadas, investigavam os efeitos de texturas, movimentos de câmera, enquadramentos inusitados e planos inclinados. Tendo seu auge entre os anos 1950-70 (Costa & Silva, 2004), são os trabalhos experimentais de José Oiticica Filho e Geraldo de Barros, que desafiavam os limites do material fotográfico, submetido a cortes, pinceladas, rasgos, sobreposições e intervenções realizadas no processo de revelação ou ampliação da imagem, entre outras ações.

É importante observar que embora essas referências atestam que a experimentação já era praticada no século XIX, e mesmo elas tendo continuidade ao longo dos séculos XX e XXI com novas proposições em projetos variados, estudos relevantes até meados dos anos 1980 estabeleceram definições do meio fotográfico relacionadas aos usos dominantes, vinculados ao registro indicial. Seja abordando questões como memória, objetividade ou vínculo da imagem com o referente, ou mesmo reconhecendo a fotografia como expressão a partir do emprego de técnicas exclusivamente fotográficas, importantes teóricos e críticos definiram a fotografia pelas suas especificidades³, e não pelas relações de aproximação que estabeleceu com outras artes como a pintura, o cinema, e depois, o vídeo, as artes gráficas, a performance.

Esses paradigmas são postos em questão em pesquisas que versam sobre as mutações no universo das imagens (notadamente a partir dos anos 1990), tais como Fatorelli (2013), Cruz (2014), Dubois (2022), Bellour (1997), dando ênfase às obras que transitam entre fotografia, cinema, vídeo, pintura, etc. As práticas experimentais tensionam constantemente as teorias clássicas, que Fatorelli (2003) denominou de ‘teses essencialistas’, já que, dado o caráter impuro e plural dos vários trabalhos, torna-se difícil rotular as produções buscando o que seria característico do fotográfico.

O debate continuará nas pesquisas sobre a valorização de artesanias, formas contaminadas, já situadas no campo experimental, por

3. A exemplo de Barthes (2012) sobre o ‘isso foi’, enfatizando o recorte de um tempo passado e sua ligação com o referente; Bazin (2017), para quem a fotografia tinha como marca definidora uma ‘objetividade essencial’; Szarkowski (em texto original de 1964) que elenca características do meio fotográfico como a captura do tempo presente, o registro do real, a condição antinarrativa, entre outras.

meio de terminologias diversas como ‘fotografia expandida’ (Fernandes Junior, 2002), ‘fotografia contaminada’ (Chiarelli, 2006), ‘poética dos erros’ (Fontcuberta, 2010), estéticas ‘ruidosas’ e ‘processuais’ (Wanderlei, 2021) e ‘fotografia experimental’ (Lenot, 2017). Tais abordagens, guardadas suas particularidades de análise, tratam ora do questionamento de normatizações técnicas, conceituais e formais do dispositivo fotográfico, ora da ampliação de suas articulações com outras artes, bem como as relações entre seres humanos e máquinas, com ênfase na relativização da oposição entre esses dois entes, no valor conferido ao acaso como elemento de cocriação artística, e no ruído como manifestação visual das experimentações. Todas são questões importantes para a poética experimental na fotografia.

Ao mesmo tempo, o experimental sugere o reforço de uma crítica poética e estética às concepções decorrentes dos estatutos que a imagem fotográfica assume, desde o contexto da modernidade ocidental europeia, ligados à reprodução automática de uma realidade *a priori* e a um estatuto de verdade, vinculado ao caráter mecânico do dispositivo, à concepção de um tempo linear, regular, unidirecional e espacializado, à separação entre sujeito e objeto, natureza e ser humano, entre outras questões já apontadas. No espaço deste texto, propomos que o experimental seja compreendido como um modo de conceber e fazer imagens que confronta valores, ideais e regimes visuais propagados pelas epistemologias modernas, questão que pode ser observada nos trabalhos de alguns artistas latino-americanos contemporâneos.

Por fim, consideramos importante reafirmar a natureza profundamente ambígua da fotografia em geral, que se presta (e se prestou) a usos variados e interpretações plurais: tanto as de caráter ontológico,

preconizando códigos formais do realismo, do tempo linear, e da imagem única que buscaram as especificidades, como também as experimentações, acoplagens e reescrituras de métodos, estéticas e paradigmas. Seja pela via poética ou crítico-teórica, a fotografia é um verdadeiro campo de disputas, com normatizações que assumem posições hegemônicas em alguns momentos, mas que contêm em si mesmas, o germe de seus desvios e reconfigurações.

Modernidade e seus regimes visuais

A Modernidade pode ser considerada a partir de uma referência histórica como o momento imediatamente posterior à Idade Média. Alguns dados relevantes desse período são: o declínio da influência da Igreja sobre assuntos políticos, e conseqüentemente a ascensão dos Estados modernos; o impulso de uma economia baseada na expansão ultramarina via capitalismo mercantil de países como Portugal e Espanha, resultando na colonização de territórios na África e América; no plano cultural temos a pintura e a arquitetura do Renascimento, baseadas em códigos formais ligados à concepção geométrica do espaço, ao equilíbrio das formas, ao antropocentrismo de inspiração nos padrões de estéticos da Antiguidade grega; a filosofia de Descartes, do ‘penso, logo existo’ exemplifica a separação entre corpo e mente (sendo esta última superior), uma concepção de mundo racionalista.

O contexto descrito, delineado a partir do século XV, terá um aprofundamento, tanto dos processos econômicos e políticos, quanto na dimensão epistemológica e cultural, ao longo dos séculos seguintes. Mignolo (2010) nos fala da Modernidade histórica e da Modernidade filosófica, a partir dos escritos de Hegel: a primeira tem como pontos-chave

o Renascimento, a Reforma protestante e a descoberta do Novo Mundo; a segunda, teria como marcos novamente a Reforma, o Iluminismo e a Revolução Francesa. Para Hegel, segundo o autor argentino, o mundo moderno evoca a liberdade do sujeito (seu individualismo, capacidade crítica, autonomia de ação), e a Europa seria o coração da Modernidade. Já Kant, conforme Mignolo, elabora a noção de estética em torno do belo.

Para além da divisão esquemática proposta (e sem compreender essa continuidade como linear e homogênea), interessa-nos que os momentos citados estão interligados na construção paulatina de uma visão de mundo, conhecimentos, leis, modos de sociabilidade e formas culturais que moldam a ideia de Modernidade como conjunto de acontecimentos marcados por noções de novidade, revolução, desenvolvimento, mudança, superação de tradições, aceleração do tempo e protagonismo intelectual, originados em alguns países europeus, e destes, transmitidos para o restante do mundo. É por isso que Mignolo (2010) insiste que a Modernidade seja considerada também uma ‘retórica’ e não somente um processo histórico, permitindo notar como essas ideias são aperfeiçoadas ou rearticuladas no século XIX, em que há a continuidade da relação exploratória de espaços colonizados (desta vez, tendo como protagonistas Alemanha, França e Inglaterra) na partilha da África, uma economia capitalista já ligada ao modelo industrial estruturado na divisão de classes, o desenvolvimento da cultura de massas fortemente marcada pelas formas de entretenimento com representações de tipo realista (cinema, diorama, museu de cera, *freak shows*, panoramas).

Neste cenário é de central o papel da fotografia utilizada na construção uma visualidade para os modos de vida e subjetividades não-europeias, a exemplo dos retratos antropológicos ou antropométricos

de tipos indígenas e negros (figura 1), da fotografia de viagens, do trabalho das missões de artistas e intelectuais, bem como na conformação de uma estética de transparência e verossimilhança, supostamente livre de interesses políticos e que assumiu um *status* de cientificidade.

Figura 1

Negra da Bahia e Índia Botocudo, de Marc Ferrez, c.1885



Indígenas na fotografia brasileira. (s.d.).

Tendo em vista que a Modernidade configura-se como um processo complexo, simultaneamente político, econômico e cultural, cabe agora refletir sobre seus efeitos ideológicos, estéticos e epistêmicos e suas imbricações com a fotografia. Baio (2022) discute o antropocentrismo do pensamento europeu moderno e propõe uma ‘pluriontologia da imagem’, alternativa às teses clássicas da fotografia, ressaltando os estudos pioneiros de Arlindo Machado, que em diferentes trabalhos

relacionou os regimes visuais e a conformação destes por agendas ideológicas dominantes, em processos que não ficaram restritos ao período moderno. Conforme Baio:

Em muitos dos seus textos, Machado (1984, 1997, 2001) estabelece críticas a esta maneira clássica de entender a imagem técnica, defendendo que a ideia de objetividade não se ancora em nenhuma dimensão existencial da fotografia, sendo um constructo histórico orientado pelos valores dos sistemas hegemônicos de poder elaborados ao longo da modernidade e perpetuados até hoje. (Baio, 2022, p. 84)

Em *A Ilusão especular*, publicado em 1984, Machado aponta uma série de elementos adotados na prática fotográfica como tributários do modelo de pensamento racionalista do século XV: a composição centralizada, a preferência pelo equilíbrio e nitidez das formas (garantida através da focagem e da profundidade de campo), o tempo congelado do instante, a figuração que fazem parte do código de representação renascentista, baseado na perspectiva geométrica. Com sua construção do espaço calculada, ordenada e racional, a perspectiva geométrica centralizava o aspecto mais importante das pinturas, criando um observador ideal, inserido no espaço da representação. Um olho dotado de visão abrangente, já que o espaço pictórico buscava representar cenas em sua totalidade. No entanto, essa forma de composição do espaço apresentava problemas reveladores de viés parcial e convencional: segundo Panofsky (1993, p. 31) a palavra perspectiva significa ‘ver através de’, sugerindo que olhamos para uma imagem como se estivessemos fazendo-o através de uma janela, ou seja, temos a ilusão de ver a coisa em si (e não sua imagem), o que significa negar a própria

materialidade onde se inscreve a representação. Ainda conforme o autor, é criado assim um espaço racional, homogêneo e imutável, puramente matemático, observado por uma visão monocular e imóvel que “difere muito da estrutura do espaço psicofisiológico” (Panofsky, 1993, p. 32), ou seja, da maneira como realmente se comporta a visão humana.

Jay (2020)⁴ indica que o modelo de representação do Renascimento não é o único praticado pelos artistas na Modernidade, embora tenha sido dominante. Ele indica, por exemplo, que alternativamente à visão ‘oculacêntrica’ do ‘perspectivismo cartesiano’, a pintura holandesa do século XVII interessava-se por cenas mais cotidianas, fragmentando o espaço representado em momentos, sugerindo inclusive a presença virtual desse espaço fora da moldura.

Colonialidade e *aesthesis* decolonial

Essas referências que fazem uma crítica ao regime visual renascentista, podem ser integradas de maneira mais ampla a uma forte tendência de revisão crítica de diversos aspectos do pensamento moderno ocidental, que ganha força na contemporaneidade, verificando-se em disciplinas como Sociologia, Antropologia, Filosofia e Estética. Na sequência de trabalhos de autores pós-coloniais (como Stuart Hall, Gayatri Spivak, Ella Shohat), ou anticolonais (como Aimé Césaire e Frantz Fanon), e em sintonia com as ‘epistemologias do Sul’ (Santos & Meneses, 2009), as teorias decoloniais inserem no debate crítico sobre as raízes e as consequências da Modernidade, a experiência dos povos

4. Texto publicado em 1988, com tradução brasileira de 2020.

latino-americanos⁵. Os estudos de nomes como Walter Dignolo, Enrique Dussel, Anibal Quijano, Zulma Palermo, Catherine Walsh, entre outros, e que formam nos anos 1990 o projeto modernidade/colonialidade, têm contribuído para alargar o debate nos campos da economia, filosofia, sociologia, estética e teorias feministas. O pensamento decolonial se apresenta como uma ‘opção’ para enfatizar que é uma das diversas maneiras de (re)pensar as relações de assimetria geopolítica e econômica decorrentes do eurocentrismo e suas reverberações no campo do conhecimento e do sensível.

Nesse sentido há dois pontos a destacar que nos interessam diretamente: o primeiro diz respeito à centralidade dada pelos autores ao conhecimento no processo de diferenciação que as nações europeias estabelecem entre si mesmas e os povos colonizados, no qual estes últimos, ocupam um lugar de subalternidade. Quando Quijano (1992) propõe o conceito de ‘colonialidade’ está pensando nessa posição de inferioridade aos quais os povos colonizados são submetidos. Ele reforça

5. Mignolo (2010) e Mignolo & Gómez (2012) afirmam que autores pós-coloniais produziram suas reflexões em países europeus ou nos Estados Unidos, diferenciando-os da opção colonial. No entanto, compreendemos que intelectuais como Stuart Hall e Gayatri Spivak, em situação diaspórica e interessados em problematizar questões relativas a essa situação geopolítica (cultura, representação, questões de gênero, identidade) trouxeram contribuições valiosas para um debate que ganhará outros elementos (como a raça e a estética), na proposta decolonial. Além disso, reconhecemos a anterioridade da discussão sobre a relação entre colonialismo, racismo e subjetividade no trabalho de Frantz Fanon, a partir das contribuições de Faustino (2022), já que a racialização dos sujeitos é um forte operador da colonialidade. Por fim, assinalamos que em paralelo à crítica proposta pela decolonialidade, autores como Antônio Bispo dos Santos (2023) discutem os efeitos da colonização sobre os povos originários e escravizados (‘afropindorâmicos’), e ainda vigentes, situando o debate a partir da experiência concreta das comunidades quilombolas brasileiras e suas ações de ‘contra-colonização’. São abordagens de crítica ampla do eurocentrismo, que têm especificidades e cronologias distintas, e enfatizamos suas contribuições para um debate que de forma alguma foi inaugurado pela perspectiva decolonial.

a ligação entre a dominação política e econômica e a construção de conhecimentos e padrões culturais que simultaneamente reafirmam a superioridade europeia e constroem (ou até eliminam) os imaginários, organizações societárias e conhecimentos não-europeus. O sociólogo afirma:

Mesmo que o colonialismo político tenha sido eliminado, a relação entre a cultura europeia, chamada também de ‘ocidental’, e as outras segue sendo uma relação de dominação colonial. (...) Consiste, inicialmente, em uma colonização do imaginário dos dominados. Isto é, atua na interioridade desse imaginário. Em alguma medida, é parte de si. Isso foi produto, no começo, de uma sistemática repressão não só de específicas crenças, ideias, imagens, símbolos ou conhecimentos que não serviram para a dominação colonial global. A repressão recaiu sobre os modos de conhecer, de produzir conhecimento, de produzir perspectivas, imagens, sistemas de imagens, símbolos, modos de significação; sobre os recursos, padrões e instrumentos de expressão formalizada e objetivada, intelectual ou visual. (Quijano, 1992, p. 2)

Na ‘matriz colonial do poder’ (Mignolo, 2008) há uma série de regulagens e controles responsáveis por manter a retórica sobre a Europa como local que propaga a modernidade. São discursos filosóficos, críticos, teses econômicas, narrativas históricas, representações visuais que dão respaldo a um processo de dominação e deslegitimação dos não-europeus. A colonialidade é parte constituinte da Modernidade. Uma não existe sem a outra. Para Quijano (1992), a dominação cultural europeia toma forma com base em uma ‘racionalidade/modernidade europeia’ que estabelece um paradigma de conhecimento universal e de relação entre a humanidade e o resto do mundo. Essa questão é de suma importância para pensar como os artistas da fotografia experimental operam jogos

de reversão dessa lógica em seus trabalhos, expondo ou subvertendo esse lugar de exclusão intelectual e desumanização, afirmando além de sua autonomia criativa, diferentes modos de relação entre tecnologia e seres vivos, formas de experienciar o mundo e relações intersubjetivas menos ligadas a hierarquizações e dicotomias ontológicas.

O conceito de colonialidade é instrumental para entendermos de que subjetividades partem as críticas aos modos de pensar, sentir e ser eurocentrados, porque segundo Mignolo e Gómez (2012),

O epistêmico regula também as esferas do gênero e da sexualidade, da classificação racial, do conhecimento e também da estética. Nesse sentido, o epistêmico tem um duplo papel: de controle e de protagonismo. Como protagonista, o epistêmico é parte da esfera do conhecimento e da distinção entre conhecer e sentir, entre razão e sentimentos, entre racionalidade e estética. Como controlador é no epistêmico da cosmologia ocidental que todas essas distinções ganham sentido, e não o tem fora dessa cosmologia. Por isso é necessário desprender-se, como insiste Quijano, do eurocentrismo como questão epistemológica. (Mignolo & Gómez, 2012, p. 37)

A segunda questão diz respeito ao desdobramento da leitura sobre a colonialidade para o campo estético. Esse tema, foi introduzido nas análises do grupo modernidade/colonialidade posteriormente, já nos anos 2000, através do entendimento de que a construção de visualidades e representações no campo da arte e a concepção do que seria especificamente estético, de acordo com a filosofia ocidental, constitui justamente a contraparte simbólica, poética e sensível da retórica moderna. Se a abordagem decolonial quer não apenas revelar as estruturas da colonialidade, mas operar fissuras nela, desarticulando seu projeto de hegemonia, a estética torna-se também um campo de interesse.

Para Mignolo e Gómez (2012, p. 38) as ‘*aesthesis* decolonial’ busca recuperar o sentido mais abrangente da palavra grega *aesthesis*, ‘que se refere ao sentir, aos cinco sentidos e ao afeto, às emoções’. Ainda segundo eles, Immanuel Kant, ao discorrer sobre a estética no século XVIII, associou a mesma com a noção de belo, criando uma teoria estética sobre o gosto, ‘colonizando’ a *aesthesis*, reduzindo-a à percepção específica de belo, ligada a elementos como harmonia das formas, equilíbrio e perfeição, e deixando de fora outras formas não identificadas com esse padrão. Assim, “decolonizar a estética para libertar a *aesthesis* é, então, desprender-se no pensamento e no fazer (...) da ansiedade pelo novo e agarrar-se à celebração de formas comuns - não imperiais - de vida”. (Mignolo & Gómez, 2012, p. 40)

O termo é entendido pelos autores como tendo um sentido plural, que sinaliza a diversidade de modos sensíveis que os trabalhos expressam, em termos formais, sensoriais, estratégias de enunciação, e também reforçando que a experiência da colonialidade é sentida de maneira distinta em diferentes locais onde o projeto moderno europeu foi implementado. Os autores indicam também que a proposição de uma *aesthesis* decolonial é um projeto originalmente intelectual, podendo ser identificado em práticas artísticas que enfocam os processos coloniais, suas consequências traumáticas e deslocamentos geográficos, desumanização, além de propor saídas e alternativas poéticas e formais à estética, como preconizada na filosofia ocidental. Em uma definição mais precisa, afirmam:

A aesthesis decolonial é o nome comum para estéticas que surgem das múltiplas histórias coloniais, das ex-colônias, de nós que habitamos e dos que habitaram as consequências do

eurocentrismo, e aos quais não interessa ser ‘reconhecido’ nem tão pouco contribuir para ‘a modernização’ em suas variadas facetas. (Mignolo & Gómez, 2012, p. 46)

Podemos concluir que não há, então, uma forma (ou formas) que caracterizam a *aesthesis* decolonial, mas um traço comum, encontrado em muitas obras, de retomar, reencenar e reescrever narrativas e processos históricos, marcados pela relação geopolítica e epistêmica desigual que constitui o cerne da Modernidade, e conseqüentemente, da colonialidade. De nossa parte, compreendemos ainda, que a *aesthesis* decolonial encontra eco em projetos artísticos que contribuem para revisar criticamente valores, ideias e paradigmas vinculados ao modo de experienciar o tempo, a relação entre ser humano e outros seres, as dicotomias entre natureza e cultura, inteligível e sensível, tão marcados pela cosmovisão moderna ocidental eurocentrada.

Fotografia experimental latino-americana, política e crítica à Modernidade

Conforme já apontado, a fotografia experimental está ligada às diversas práticas que propõem a expansão do meio fotográfico, jogando com as dimensões espaço-temporais, desapegando-se de formas estritamente figurativas ou documentais, sugerindo hibridações entre foto, cinema, vídeo e pintura, ou mesmo utilizando os ruídos das tecnologias como estratégia poética, em uma diversidade considerável de metodologias e visualidades. Colocando-se como alternativa aos usos técnicos, conceituais e estéticos dominantes da fotografia, e em trabalhos dispersos

geográfica e cronologicamente, a fotografia experimental, como afirma Lenot (2017) não é um movimento coeso ou mesmo uma escola.

Em nossas pesquisas sobre o assunto, Wanderlei (2023, 2021a) e Cruz e Wanderlei (2023), apresentamos a hipótese de que alguns artistas latino-americanos têm utilizado a prática experimental para tecer críticas à epistemologia moderna ocidental. São trabalhos que discutem assuntos variados como a colonização, a escravidão, o racismo científico, a violência de gênero, as desigualdades promovidas pelo capitalismo, o tempo linear, ordenado e histórico, as dicotomias entre sujeito e objeto, natureza e cultura, a imagem como duplo do real, as fronteiras entre real e imaginário, a imagem como memória capturada no tempo decorrido (e quase que imutável), entre outras questões. As temáticas são trabalhadas por meio de diferentes recursos poéticos, valorizando estéticas impuras, complexas, por vezes abstratas, e repletas de ruídos e intervenções que mobilizam na própria forma um discurso político, em conformidade com as proposições do debate decolonial. São trabalhos que incorporam as vozes da colonialidade para lançar críticas, expondo as estruturas operativas da Modernidade, seja em reminiscências econômicas, raciais, tecnológicas, filosóficas, históricas ou sensíveis.

Podemos encontrar essa proposta em trabalhos de artistas de diferentes nacionalidades, dentre os quais, destacaremos neste texto, o brasileiro Eustáquio Neves (1955-) e o mexicano Cristobal Ascencio (1988-)⁶. O primeiro, através da justaposição de negativos na construção

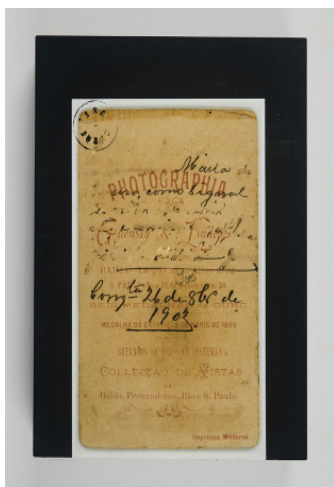
6. Outros artistas que podemos citar nessa abordagem estético-política são: Aline Motta, Giselle Beiguelman, Gê Viana, Luiz Baltar, Rosana Paulino, Felipe Camilo, Manuel Limay Incil, Ricardo Miguel Hernandez, Mitsy Queiroz, Marcus DeSieno, Aline Brune, Estefi Brussa, Daniela Melo, Giscel Montoya, de países como Brasil, México, Cuba, Bolívia, Argentina e Peru.

de imagens únicas, manipula temporalidades, espaços e experiências. Trabalhando o racismo a partir de sua experiência pessoal e coletiva, desenvolveu trabalhos como *Boa aparência (1999-2000)*, o livro de artista *Aberto pela aduana (2022)*, e recentemente o projeto *Retrato falado (2020)*, em que além da fotografia, utiliza a pintura e o desenho para fabular a identidade de seu avô, um homem que não conheceu. Construída a partir de relatos de familiares, fotografias e equipamentos adquiridos em um antiquário, e arquivos do próprio artista, é forjada uma identidade que nasce das experiências de apagamento e invisibilidade social e subjetiva das pessoas negras, descendentes de escravizados no Brasil. A ausência física e a fragilidade do registro mnemônico do avô são simbolizadas através de lacunas, falhas, recortes, inscrições nas imagens, utilizados como estratégias formais potentes (figuras 3, 4 e 5).

Figuras 3, 4 e 5

Projeto Retrato falado, de Eustáquio Neves (2020)





“Retrato falado”, de Eustáquio Neves (s.d.).

Retrato falado, assim como boa parte da obra deste artista, constitui-se como relatos visuais da experiência de descendentes de escravizados no Brasil, repleta de situações traumáticas, humilhações, esvaziamento da subjetividade e invisibilidade social. O fato de que a

família não possuía uma fotografia sequer do avô do artista diz muito sobre a condição socioeconômica da maior parte da população negra, que, ainda hoje, ocupa a base da pirâmide econômica brasileira, tendo baixos salários, moradias precárias e menos oportunidades de ascensão social. Lembremos que até o final do século XIX, quando o Brasil aboliu a escravidão (1888), pessoas negras escravizadas costumavam ser fotografadas geralmente na companhia de seus senhores ou senhoras, ou ainda como ‘tipos raciais’, que figuravam em estudos pseudocientíficos realizados para atestar sua inferioridade intelectual. Em ambos os casos, a fotografia sugeria um lugar de subalternização social e o processo de objetificação de negros e negras.

As estratégias formais do projeto, que vão desde adicionar parte de um negativo com seu próprio rosto e uma vestimenta elegante por meio da pintura, restituir a presença do avô utilizando a escrita em uma fotografia cortada (não sabemos por que motivo), ou mesmo de utilizar um ambrótipo danificado (quebrado na altura dos olhos), constituem etapas da reconstrução de uma identidade imaginada, pois é constituída de fragmentos de elementos repletos de ambiguidades (imagens, arquivos de jornais antigos) e permeados pela imaginação (lembranças, relatos de parentes). Ao mesmo tempo, se coloca como operação válida na medida em que restitui a possibilidade de existência de alguém no universo da imagem, onde podem se mesclar elementos de realidade e fabulação, temporalidades são misturadas, espacialidades são sobrepostas, e conexões entre passado e presente são estabelecidas de modo complexo.

Esse processo, do ponto de vista estético e metodológico, prioriza o aspecto impuro e ruidoso das imagens, cheias de falhas, interferências

visíveis, incompletudes e heterogeneidades das técnicas utilizadas, que vão da fotografia à pintura, passando pelo desenho⁷. Imagens apropriadas, encontradas pelo artista na cidade onde mora, de um outro fotógrafo também foram utilizadas. De acordo com Eustáquio Neves em entrevista online ao canal da *Revista Zum* (2021), os ambrótipos estavam bastante danificados, quebrados e com poeira. As condições de degradação do material inspiraram a estética que permeia todo o trabalho de tentativa de mapear a identidade de seu avô desconhecido. As imagens também continham marcas deixadas por jornais utilizados para o armazenamento do material, que lhe ajudaram a descobrir o período aproximado de quando datam as imagens. Isso lhe deu a ideia de construir caixas de madeira que remetiam às utilizadas para comercialização de chapas de vidro, reproduzindo os rótulos de fabricantes, como Agfa (figura 5), para acondicionar as imagens. A apropriação de arquivos degradados pelo tempo e condições ambientais, mas retomados contemporaneamente, dá vida à memória de uma subjetividade apagada na história dos registros oficiais e imprecisa na memória familiar.

O mexicano Cristóbal Ascêncio é outro artista que utiliza a experimentação para questionar a tecnologia fotográfica e suas remissões à memória. Aos 30 anos, ele descobre que seu pai, Margarito, havia cometido suicídio, e não falecido em decorrência de um infarto, quando Ascencio era adolescente. O artista começa então, a revisitar as fotografias da família para reescrever sua história e de sua relação com o pai, um jardineiro profissional que também deixou uma carta ao

7. O projeto teve colaboração do artista visual Dalton Paula (1982-), conhecido por valorizar a cultura e história afro-brasileiras.

filho que dizia: “Perdoe-me e se comunique comigo”. Daí surge a ideia do projeto *As flores morrem duas vezes* (2021).

A informação sobre a verdadeira causa da morte de seu pai deu novo significado à sua memória e à mensagem de despedida dirigida a Ascencio, que começa a realizar intervenções nas fotografias originais, manipulando-as digitalmente. “Desconstruo as imagens e as narrativas a elas associadas, utilizando como ferramenta uma falha ou erro digital. A partir desta experimentação, crio novas imagens que servem como metáfora para memórias corrompidas” (Ascencio, 2021, par. 2).

Figuras 6 e 7

Projeto As flores morrem duas vezes, de Cristobal Ascencio (2021)





Ascencio (2021).

A estética resultante da corrupção dos arquivos, repleta de distorções, dissolução de formas, alterações cromáticas, e com um aspecto francamente artificial, desconstrói a ideia de aderência automática do referente à imagem (figuras 6 e 7). Como vimos, os valores de acuidade, precisão e realismo são essenciais para construir em torno da fotografia a ideia de ligação estreita entre imagem, referente e objetividade, e a presença dessas ideias nas teses ontológicas. O chamado efeito de transparência que de certa forma oblitera a presença da tecnologia como uma mediação entre o sujeito e o mundo concreto, esconde e relativiza a codificação do ‘aparelho fotográfico’ (Flusser, 2011) com remissões éticas, estéticas, políticas, econômicas e epistêmicas.

Recusando esse expediente conceitual, manipulando os arquivos, Cristobal Ascencio desarticula o desejo e a expectativa de encontrar nas fotografias a imagem ‘perfeita’ de seu pai, recusando-se a tomar a fotografia como reduto de um passado que não pode ser modificado. Para

além de um gesto de rever o tempo decorrido, agora de uma perspectiva que ganha novos contornos, já que mobilizada pela consciência de uma tragédia, o impulso de degradar as imagens, sugerindo uma perturbação, fratura o tempo-espaço daquelas experiências, sugerindo a um confronto com a própria ideia de verdade atribuída ao meio fotográfico. Já discutimos anteriormente o interesse de artistas contemporâneos em estéticas baseadas nos ruídos das tecnologias, como crítica à opacidade das mídias, mas também como forma visual que sugere processos, situações ou temáticas ligadas ao choque, desequilíbrio e à instabilidade. Conforme Hainge (2013), o ruído é um conceito e fenômeno dotado de conotação política, afastando-se de normatizações e ontologias dominantes, promovendo quebra de padrões, expondo a presença do meio, deixando aparente sua materialidade e chamando nossa atenção para uma presença irregular inerente aos corpos, sistemas e linguagens.

No projeto Cristobal Ascencio embaralha as fronteiras entre vida e morte, realidade e fabulação, perda e presença, virtual e atual, transitando entre os sistemas analógico e digital, criando novas leituras para os registros do casamento dos pais, de seu próprio nascimento, de cenas de intimidade e afeto. Para tanto, utiliza o ruído como metáfora visual da perturbação das memórias familiares. Na apresentação do projeto no festival *Les Rencontres d'Arles*, na França, o artista explicou que após saber do suicídio e ler a carta de seu pai, sentiu como se aquelas memórias não fossem mais suas e fossem refeitas.

Sempre me disseram que o passado não devia ser tocado, que era sagrado. (...) Olho para as fotos nos álbuns de família e as imagens não fazem mais sentido, elas se tornam líquidas como minhas memórias. (...) Este é um novo álbum para guardar as recordações do presente e do futuro. Entendo que nada é para

sempre, nem sequer a morte. No fim, a verdade é só uma forma de contar o passado. (Ascencio, 2021a)

Conclusão

Os projetos citados são exemplos das práticas experimentais em fotografia como forma de repensar os limites do próprio meio, produzindo simultaneamente uma reflexão crítica sobre os usos corriqueiros e teorizações clássicas. São também estratégias de reposicionamento de sujeitos silenciados geopolítica e epistemologicamente no processo da Modernidade, e portanto, inseridos na experiência da colonialidade. Através de poéticas específicas, rediscutem questões ligadas às funções e concepções da fotografia, importantes para a consolidação do meio enquanto forma expressiva (suas marcas essenciais e regimes visuais delas decorrentes).

O campo experimental sempre operou desvios nos usos mais utilitários, institucionais e comerciais do fotográfico, ampliando suas formas de apresentação. Nos projetos analisados uma outra camada de significado é adicionada como crítica da visualidade calcada na ideia da imagem ‘fixa e única’ (Fatorelli, 2013): o questionamento de paradigmas do tempo linear e ordenado, da automaticidade e objetividade da imagem, de sua neutralidade e viés científico, de uma plástica livre de interferências e imperfeições, operado através de identidades marcadas negativamente pela Modernidade.

Como subjetividades atingidas pela colonialidade, alguns artistas latino-americanos que trabalham com o modo experimental, dão continuidade a uma linhagem de trabalhos produzidos sob o signo da mestiçagem de técnicas, materialidades e linguagens, ao mesmo

tempo em que apresentam discursos que relativizam a leitura progressista, homogênea e universal da Modernidade, expondo modos outros de experienciar esse processo, em um gesto que busca não apenas o reconhecimento de narrativas opositivas, mas contribuir para aviviar o debate a respeito de assimetrias e desigualdades que ainda reverbera na atualidade, produzindo efeitos geopolíticos, culturais e econômicos evidentes entre os países do Norte e do Sul Global.

Em texto sobre as práticas de descolonização contemporâneas, o pesquisador e artista Fernando Gonçalves situa o papel da produção artística em sentido amplo:

Vejo a arte não simplesmente como produtora de objetos para a contemplação, mas como criadora de formas-pensamento que inventariam nossos modos de vida em sociedade e nos convidam a reflexões, a rever percepções, alargar horizontes, refazer pontos de vista e imaginar outras realidades (Gonçalves, 2020). Muitas práticas situadas no contexto do que chamamos de arte contemporânea parecem estar imbuídas de um desejo de levantar questões e de realizar discussões críticas sobre como vivemos, pensamos, agimos e nos relacionamos. Por isso, vejo as práticas de muitos artistas contemporâneos como uma espécie de cartografia poética e política do presente, que às vezes lança seu olhar para a História, para colocá-la em perspectiva. (Gonçalves, 2022, p. 5)

Assim, sugerimos que esses trabalhos podem ser analisados como parte de uma crítica empreendida pelo campo artístico e teórico aos efeitos sociais, epistêmicos e estéticos do pensamento moderno europeu, contribuindo para a compreensão da fotografia experimental como prática que por vezes utiliza uma estética repleta de ruídos, impurezas e de base multimídia, para problematizar questões sociais,

políticas e epistêmicas do Sul Global. O uso de uma estética impura e ruidosa constituiria assim, um agenciamento estético-político nas práticas artísticas contemporâneas.

Referências

Ascencio, C. (2021). Las flores mueren dos veces. *Cristobal Ascencio*. <https://www.cristobalascencio.com/>

Baio, C. (2022). Da ilusão especular à performatividade das imagens. *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, 49(57), 80-102. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2022.183203>

Barthes, R. (2012). *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Nova Fronteira.

Bazin, A. (2017). *O que é o cinema?* Cosac Naify.

Bellour, R. (1997). *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo*. Papirus.

Chiarelli, D. T. (2006). A fotografia contaminada. In G. Ferreira (Org.), *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas* (pp. 425-428). FUNARTE.

Costa, H., & Silva, R. (2004). *A fotografia moderna no Brasil*. Cosac Naify.

Cristobal Ascencio. (2021, setembro 30). *Las flores mueren dos veces* [Vídeo]. Vimeo. <https://vimeo.com/618863602>

- Cruz, N. V., & Wanderlei, L. C. (2023). *Fotografia experimental: um conceito em construção* [Trabalho apresentador em encontro]. 32º Encontro Anual da Compós, São Paulo, Brasil. <https://proceedings.science/compos/compos-2023/trabalhos/fotografia-experimental-um-conceito-em-construcao?lang=pt-br>
- Cruz, N. V. (2014). Entre cinema, fotografia e pintura: o uso de imagens com movimentos mínimos em *Melancolia*. *Revista Eco-Pós*, 17(2). https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/1319
- Dubois, P. (2022). Identidade e fronteira entre meios: a representação do movimento na fotografia e no cinema. In L. C. Wanderlei, & N. V. Cruz (Orgs.), *Imagem, estética, política: territórios fluidos do contemporâneo* (pp. 14-50). Edição das autoras.
- Fatorelli, A. (2003). *Fotografia e viagem: entre a natureza e o artifício*. FAPERJ.
- Fatorelli, A. (2013). *Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias*. Senac.
- Fatorelli, A. (2006). Entre o analógico e o digital. In A. Fatorelli, & F. Bruno (Orgs.), *Limiars da imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea* (pp. 19-39). Mauad X.
- Faustino, D. (2022). *Frantz Fanon e as encruzilhadas: teoria, política e subjetividade*. Ubu.
- Fernandes Junior, R. (2002). *A fotografia expandida* [Tese de doutorado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo].

Fontcuberta, J. (2010). *O beijo de Judas: fotografia e verdade*. Gustavo Gilli.

Flusser, V. (2011). *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Annablume.

Giunta, A. (2022). *Contra o cânone: arte contemporânea em um mundo sem centro*. Nave.

Gonçalves, F. do N. (2018). Por uma visada genealógica da fotografia contemporânea. *E-Compós*, 21(2). <https://doi.org/10.30962/ec.1454>

Gonçalves, F. do N. (2022). *O que descolonizar o pensamento quer dizer?* [Trabalho apresentado em seminário] Seminário Internacional Migra Media Acts, Braga, Portugal. https://www.academia.edu/83347776/O_que_descolonizar_o_conhecimento_quer_dizer

Haige, G. (2013). *Noise matters: towards an ontology of noise*. Bloomsbury.

Indígenas na fotografia brasileira. (s.d.). Marc Ferrez. <https://indigenasnafotografiabrasileira.org/marc-ferrez/>

Jay, M. (2020). Regimes escópicos da modernidade. *ARS (São Paulo)*, 18(38), 329 - 349. <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.169121>

Lenot, M. (2017). *Jouer contre les appareils: De la photographie expérimentale*. Editions Photosynthèses.

- Machado, A. (1985). *A ilusão especular: Introdução à fotografia*. Brasiliense.
- Mignolo, W. (2010). *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Edições del signo.
- Mignolo, W. (2008). Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. *Cadernos de Letras da UFF*, 34, 287-324. https://www.academia.edu/43889419/DESOBEDI%C3%8ANCIA_EPIST%C3%8AMICA_A_OP%C3%87%C3%83O_DESCOLONIAL_E_O_SIGNIFICADO_DE_IDENTIDADE_EM_POL%C3%8DTICA
- Mignolo, W., Gómez, P. P. (2012). *Estéticas y opción decolonial*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Quijano, A. (1992). Colonialidad y Modernidad-racionalidad. In H. Bonillo (Ed.), *Los conquistados* (pp. 437-449). Tercer Mundo Ediciones.
- Panofsky, E. (1993). *A perspectiva como forma simbólica*. Edições 70.
- “Retrato falado”, de Eustáquio Neves. (s.d.) Revista Zum. <https://revistazum.com.br/retrato-falado-de-eustaquio-neves/>
- Tagg, J. (2005). *El peso de la representación*. Gustavo Gili.

- Wanderlei, L. C. (2021). *Desarranjos maquínicos: ruído, tecnologia, imagem*. Edição da autora.
- Wanderlei, L. C. (2021a). Ruído e fotografia experimental: estéticas irregulares para discursos políticos. *Esferas*, (22), 32-50. <https://doi.org/10.31501/esf.v0i22.13331>
- Wanderlei, L. C. (2023). *Imagem e ruído: conceituações possíveis* [Trabalho apresentado em seminário]. V Seminário Internacional de Pesquisas em Mídia e Processos Sociais, Santa Maria, Brasil.
- Revista Zum. (2021, julho 22). *Retrato Falado - Conversa com Eustáquio Neves e Amanda Carneiro* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=5sJKPd5wd1Y>
- Santos, B. S., & Meneses, M. P. (2009). *Epistemologias do Sul*. Almedina.
- Santos, A. B. (2023). *Colonização, quilombos: modos e significações*. AYÔ.
- Szarkowski, J. (2007). *The photographer eye's*. The Museum of Modern Art.

A INFLUÊNCIA DA FOTOGRAFIA NA TRANSFORMAÇÃO DOS RETRATOS PINTADOS MODERNISTAS BRASILEIROS

Gabriele Oliveira Teodoro¹

Este estudo investiga a relação da fotografia na transformação do retrato pictórico durante o período do Modernismo brasileiro. Durante esse período, os pintores deixaram de ser vistos apenas como reprodutores da verossimilhança e suas subjetividades passaram a ser consideradas. Esse movimento abrangente que ultrapassou as fronteiras das artes, teve em figuras proeminentes como Oswald e Mário de Andrade, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Victor Brecheret, Villa-Lobos, Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Hollanda seus fundadores e teóricos.

A representação visual de escritores por parte de pintores modernistas é um fenômeno pouco explorado, embora seja numericamente

1. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).
gabriele.teodoro@estudante.ufjf.br

relevante. Por meio de uma pesquisa exaustiva em diversos acervos online de pinturas, identificamos um total de quarenta e três retratos até o presente momento. Antes do Modernismo no Brasil, a prática de retratar escritores e poetas raramente aparecia nos registros visuais. No entanto, a partir da década de 1920, esse fenômeno ganhou considerável destaque, formando uma espécie de rede de intelectuais que desempenharam um papel fundamental no impulsionamento das ideias modernistas no país, como observado pela pesquisadora Renata Oliveira (2012, p. 102).

É importante ressaltar que esse fenômeno não se restringe apenas ao Brasil, pois evidências apontam que ocorreu em muitos outros países, como destacado por Abreu (2008, p. 27). A prática de retratar escritores e intelectuais desempenhou um papel crucial na disseminação das reflexões modernistas, transcendendo fronteiras geográficas e culturais para criar uma rede de influência.

Desde o advento da fotografia, questionamentos foram feitos por diversos pesquisadores preocupados com o fenômeno da imagem fotográfica. Podemos associar essas discussões ao desenvolvimento do retrato pictórico no Modernismo brasileiro. É notável que ao decorrer do avanço da fotografia, ela e a pintura começaram a colaborar entre si. As técnicas pictóricas passaram a ser mais fluidas, livres e espontâneas uma vez que as reproduções mais fidedignas podiam ser obtidas com a fotografia.

A própria definição de “retrato” é um ponto crucial. Shearer West (2004) nos lembra que o termo tem raízes etimológicas na palavra “ritratto”, derivada do verbo “ritrarre”, significando “retratar” e “copiar ou reproduzir”. Ela define o retrato como uma representação de uma

pessoa, especialmente do rosto, feita por meio de desenho, pintura, fotografia, gravura, entre outros.

A representação em si é um tema central nas discussões sobre retratos. Carlo Ginzburg (2001) enfatiza a ambiguidade do termo nas ciências humanas. Ele aponta que “representação” pode tanto evocar ausência, ao se basear na realidade representada, quanto convocar a presença ao tornar visível a realidade representada. A origem latina da palavra, “representare”, carrega o significado de “fazer presente ou apresentar de novo” (Makowiechy, 2003, p. 3).

A busca pela semelhança na representação de um retrato é um dos objetivos fundamentais deste gênero de pintura. No entanto, essa semelhança não se limita apenas à relação entre o objeto representado e seu referente, mas também incorpora o observador diante da obra.

Conforme West (2004) destaca, todos os retratos comunicam algo sobre o corpo e o rosto, por um lado, e sobre a alma, caráter ou virtudes do modelo, por outro. Freeland (2010) estabelece critérios para a qualificação de algo como retrato: a representação de um ser vivo como um indivíduo, com um corpo físico identificável, juntamente com uma vida interior, ou seja, algum tipo de caráter e/ou estados psicológicos.

No entanto, Freeland também aponta que essa definição de retrato pode excluir muitas obras rotuladas como tal, uma vez que algumas pinturas, fotografias e esculturas podem retratar pessoas sem enfatizar especialmente seus rostos. Assim, essas definições, embora úteis, são abrangentes e cada obra individual pode desafiar ou expandir esses conceitos.

Ao longo da história, as concepções de semelhança no retrato têm passado por transformações. Contudo, a busca pelo reconhecimento

e identificação da pessoa representada permanece como um aspecto essencial. Nesse contexto, a fotografia emerge como uma ferramenta que promove uma profunda alteração na prática da pintura de retratos.

Com a introdução da fotografia, novas perspectivas e possibilidades surgiram para os artistas, levando a uma redefinição dos padrões de semelhança e representação nos retratos. Esta interação entre fotografia e pintura desencadeou uma evolução significativa na forma como os artistas abordam a representação de seus modelos.

A Influência da Fotografia nos Retratos Pintados

Com o advento da fotografia, a pintura de retratos viu-se com o compromisso de redefinir seu propósito e abordagem. Muitos pintores, influenciados pelo movimento modernista que emergiu nos finais do século XIX e se estendeu ao longo do século XX, passaram a buscar outras formas de expressão. Este período foi caracterizado por uma ruptura com as tradições artísticas anteriores, dando lugar a uma busca pela inovação e experimentação.

No contexto do modernismo brasileiro, essa busca por inovação e expressão se refletiu de maneira única nos retratos de poetas. Artistas como Tarsila do Amaral, Anita Malfatti e Portinari, entre outros, foram figuras-chave nesse movimento. Eles utilizaram técnicas e estilos ousados para capturar não apenas a aparência física dos poetas, mas também suas personalidades.

A abstração desempenhou um papel importante nesse cenário, com artistas experimentando com formas e cores para criar retratos que transcendem a mera representação física. Por exemplo, em obras de Anita Malfatti, é possível observar elementos de abstração que desafiam

a noção convencional de retrato, dando lugar a interpretações subjetivas e emotivas dos poetas retratados (ver figura 1).

Além disso, a incorporação de elementos simbólicos e a exploração de contextos culturais específicos também foram traços distintivos dos retratos de poetas no modernismo brasileiro. Tarsila do Amaral, por exemplo, frequentemente incluía elementos da cultura popular e folclórica do Brasil em suas obras, proporcionando complexas camadas de significado aos retratos.

Ao adotar essas abordagens inovadoras, os artistas modernistas brasileiros não apenas redefiniram a prática da pintura de retratos, mas também contribuíram para a construção de uma identidade artística nacional. Eles capturaram não apenas a aparência física dos poetas, mas também a diversidade cultural que permeava a cena literária e pictórica da época.

Dessa forma, os retratos de poetas no modernismo brasileiro representam um importante momento na história da arte do país, testemunhando a criatividade e a ousadia dos artistas que buscavam expressar a essência e a relevância dos poetas em um contexto de transformação cultural e social.

Nesse contexto, a relação entre fotografia e pintura foi de influência mútua. Alguns artistas passaram a incorporar elementos fotográficos em suas obras, enquanto outros exploraram a pintura de maneiras distintas da fotografia. Essa interação entre os meios resultou em uma rica variedade de abordagens artísticas.

O advento da fotografia marcou um momento crucial na evolução das formas de expressão artística, desempenhando um papel significativo no surgimento de movimentos de vanguarda no início do século

(Ribeiro, 2016, p. 23). Este avanço não se limitou à mera documentação da realidade, mas exerceu uma influência substancial na trajetória da arte, estimulando abordagens criativas e vanguardistas.

Antoine Wiertz, em 1855, vislumbrou um futuro em que a máquina fotográfica se tornaria o equivalente ao pincel e à paleta de cores. Ele previu que essa forma de arte não suplantaria, mas se uniria à tradição pictórica, em uma colaboração inovadora (Wiertz, 1855, como citado em Benjamin, 1996, p. 106).

No entanto, como apontou Baudelaire em 1859, a nova indústria fotográfica poderia conduzir a uma concepção equivocada de que a arte deve ser apenas uma reprodução exata da natureza. Para Baudelaire, Daguerre era o “messias” que atendia aos desejos de uma multidão ávida por essa forma de representação. Ele alertou sobre os perigos de permitir que a fotografia suplante completamente a arte tradicional, exortando-a a servir tanto às ciências quanto às artes (Baudelaire, 1859, como citado em Benjamin, 1987, p. 107).

Essas discussões sobre a relação entre fotografia e a pintura fornecem um contexto significativo para compressão do cenário em que os pintores modernistas brasileiros estão inseridos. À medida que a fotografia se tornou mais difundida e acessível, ela influenciou a maneira como os artistas pensavam sobre a representação da realidade e a expressão artística.

Com o advento das primeiras câmeras fotográficas e do cinema, tornou-se evidente que aquilo que observamos está sempre enquadrado em um contexto espaço-temporal. Walter Benjamin (1936), em sua reflexão, abordou como a fotografia provocou a deterioração da “aura” da obra de arte. Segundo o autor, com a chegada dessa reprodutibilidade

técnica, o objeto artístico perdeu sua “unicidade”, “singularidade” e “autenticidade”. Seu valor de culto sofreu uma brusca transformação devido à predominância da tecnologia industrial.

As primeiras fotografias inicialmente não alcançavam o mesmo nível de qualidade dos retratos pintados. No entanto, sua vantagem residia na capacidade de reprodução e disseminação, o que as transformou em impressões poderosas em contraste com as pinturas (West, 2004, p. 191). A popularidade dos retratos fotográficos inspirou transformações significativas na prática do retrato, que foram tão abrangentes quanto as inovações trazidas pela própria fotografia. Apesar das discussões sobre o declínio da pintura após a invenção da fotografia, não demorou para que os artistas buscassem abordagens distintas para diferenciar sua arte da fotografia. Embora muitos retratos tenham mantido convenções, os artistas também experimentaram conscientemente, utilizando os retratos como ponto de partida para obras que exploravam espaço, adereços e gestos (West, 2004, p. 190).

No contexto dos retratos de poetas no modernismo brasileiro, a fotografia emergiu como um ponto de partida crucial para os pintores. Assimilando elementos fotográficos, como composição, enquadramento e jogos de luz e sombra. Nesse contexto, os artistas modernistas brasileiros agregavam suas próprias interpretações e abstrações. Eles buscavam criar retratos que iam além da representação física. Enquanto a fotografia fornecia uma representação mimética, os pintores modernistas acrescentavam uma perspectiva pessoal, explorando a expressão artística e criando retratos que ultrapassam a mera imitação da realidade, buscando transmitir a essência e a visão de mundo dos poetas retratados.

Assim, os retratos de poetas no modernismo brasileiro representam um marco na história da arte brasileira, esses retratos não são simplesmente registros miméticos, mas manifestações da interpretação subjetiva e da criatividade dos artistas, que se apropriaram das técnicas fotográficas para explorar novos caminhos na representação visual e na expressão poética.

Para percebermos como a fotografia teve impacto no afastamento da busca da semelhança nos retratos modernistas, na próxima seção do artigo analisaremos a obra “*Retrato de Mário de Andrade, 1922*, por Anita Malfatti”.

Análise da obra *Retrato de Mário de Andrade, 1922*, por Anita Malfatti

Figura 1

Retrato pictórico de Mário de Andrade e sua fotografia



Fonte: Instituto IEB USP/Instituto IEB USP.

Nota. Adaptado de Mario de Andrade I. (2012)e de Mário de Andrade. (2023).

Exemplificamos com essas duas formas de representação do escritor Mário de Andrade para mostrar como o retrato se afasta da busca estrita pela semelhança. Há vestígios que revelam essa mudança na forma de retratar, nos retratos modernistas há libertação da mimese e do desenho acadêmico através das formas, da saturação das cores, dos fundos das imagens. Nesse período histórico brasileiro houve uma transformação na estética das obras dos retratistas inseridos nesse contexto, no qual os pintores não eram mais vistos apenas como reprodutores da verossimilhança, uma vez que a subjetividade do artista passou a ser considerada.

Essas imagens trazem algumas inquietações, principalmente por representarem suas temporalidades. Elas dizem algo sobre o tempo de quem produziu (os pintores modernistas), e diz respeito também ao tempo de quem olha no presente. Percebemos esses aspectos através de cores, traços, gestos, postura corporal, fundo da imagem, grau de mimese e muitas outras características que podem ser descobertas a partir do exercício do olhar.

Assim, na pintura exibida na figura 1, o foco da composição está no centro: o escritor está em um traje de gala, o terno é representado colorido e a camisa é branca com gravata-borboleta. Mário de Andrade é apresentado com a cabeça sutilmente inclinada para direita, calvo, com olhar profundo emoldurado por seus óculos redondos. O fundo do retrato possui faixas azuis, verdes, amarelas e vermelhas (Miceli, 2003).

Na tela, predominam as cores vivas, com ênfase no amarelo ouro, tom que caracterizava a Anitta Malfatti nesta fase. Outras cores em destaque no quadro são azul, verde e branco. A artista evidencia traços fisionômicos do poeta, como seu queixo marcado. Rubens Borba

de Moraes (2011), um dos organizadores da Semana de Arte Moderna, em suas lembranças publicadas posteriormente, relata algumas características de Mário de Andrade:

Tinha as mãos grandes de pianista, e peludas. Os traços bem marcados. Os cabelos pretos perdeu-os muito cedo, ficou com uma vasta careca. Era o queixo que o enfejava. Os olhos, ainda que muito pequenos e míopes, pareciam vivíssimos. A fisionomia era tão expressiva que nela se liam todas as suas emoções. Os lábios estavam quase sempre abertos. (Moraes, 2011, p. 151)

De acordo com Jason Tércio (2019), na biografia sobre Mário de Andrade, o retrato foi produzido após o escritor publicar a série de sete artigos nomeada *Mestres do Passado*, feita para o Jornal do Comércio. Segundo o referido autor: “Anita o recebeu no atelier toda de branco, ele de terno preto e gravata borboleta, que raramente usava” (Tércio, 2019, p. 114).

Inspirado na tela de Anita, Andrade produz o texto *No Atelier* que descreve todo processo da criação do quadro, em 1922. Nele, o poeta narra o modo pelo qual a pintora misturava as cores. Segundo Andrade (1989), “criava tons inebriantes, imateriais, num frenesi potente de criação”. Continua Mário de Andrade no texto:

Suas cores eram fantasmagorias simbólicas, eram sinônimos! Por trás da minha face longa, divinizada pelo traço da artista, um segundo plano arlequinal, que era minha alma. Tons de cinza que eram minha tristeza sem razão... Tons de ouro que eram minha alegria milionária... Tons de fogo que eram meus ímpetos entusiásticos [...]. Completou os tons de cinza de minha alma. E sorria dando-lhes aqui um azul de iludidos, além da cor terrosa das inquietações... (Andrade, 1989, p. 48)

A recepção da obra pelo retratado foi retomada por Maurício Silva (2018, p. 118) em sua tese sobre Mário de Andrade e o grupo dos cinco. Segundo o autor, Andrade teve uma reação muito positiva, pois reconheceu no retrato o expressionismo de Anita Malfatti. Podemos observar as características expressionistas na obra no plano de fundo, através da forma geometrizada composta por linhas traçadas e pinceladas bem marcadas, com cores intensas nos tons de amarelo, verde, azul, vermelho, cinza e marrom.

Sobre o retrato de escritores no Modernismo brasileiro, a pesquisadora Gabriela Reinaldo (2016) salienta que:

O retrato de Murilo Mendes ou de Mário de Andrade, pintados respectivamente por Guignard e por Malfatti, acrescentam algo à biografia desses poetas, misturando imagem e poesia. Há um quê de desconcertante no rosto pintado que reflete como Guignard ou Malfatti viam, fisiologicamente, Murilo Mendes ou Mário de Andrade. Pinceladas que revelam como os pintores os enxergavam subjetivamente integrando Macunaíma, Gilda ou Jandira às faces de seus idealizadores. (Reinaldo, 2016, pp. 54-56)

Nesse processo, a pintora modernista, ao representar um escritor, exhibe aspectos de sua própria obra, misturados à obra do retratado. No Modernismo brasileiro, o ato de pintar e escrever demanda um conjunto de estratégias coletivas na escolha de traços, cores, temas, rimas e metrificações. Escritores e pintores são influenciados pelos princípios norteadores do movimento artístico, como nacionalismo, experimentalismo, renovação estética, liberdade de criação, crítica à tradição, etc.

Mário de Andrade relata como Anita Malfatti despertou a renovação estética do Modernismo brasileiro:

a primeira consciência coletiva, a primeira necessidade de arregimentação foi despertada ou não pelo que se passava na cidade, com a exposição de Anita Malfatti. Foi ela, foram os seus quadros, que nos deram uma primeira consciência de revolta e de coletividade em luta pela modernização das artes brasileiras. Pelo menos a mim. (Andrade em Brito, 1974, p. 71)

Já o motivo de Malfatti optar por retratar Andrade como um Pierrô pode ter algumas razões. O primeiro, como já apontado acima, é a popularidade do personagem naquele período, refletindo em sua presença recorrente no trabalho dos modernistas, inclusive na poesia de Mário de Andrade. Tal repetição pode ser, segundo a pesquisadora em literatura Lisana Bertussi (2004), lida como alegoria da melancolia do poeta, parte de seu universo (Bertussi, 2004, p. 4). Conforme Silva (2018, p. 17), semelhante a Mário de Andrade, “Anita Malfatti se mantinha solitária”. Portanto, as produções artísticas de ambos revelam uma proximidade com a tristeza do personagem da *Commedia dell’Arte*.

A identificação era tamanha que o poeta tinha o plano de se fantasiar de Pierrô no carnaval de 1917. De acordo com o autor da biografia, Tércio (2019), Andrade desenhou uma fantasia com cetim verde, pois queria fazer sua versão dessa figura popular do teatro italiano.

Três anos depois da feitura do retrato, em 1925, Anita Malfatti escreve carta endereçada ao escritor e afirma a presença de sofrimento e dor em suas obras em anos anteriores, refletindo no uso de cores dramáticas, com grandes contrastes.

Faço agora portraits bem bonitos que vc. [sic] tenho a certeza de que gostaria. Faço tudo mais leve: na minha pintura de agora, há uma ausência completa do elemento dramático. Acabei com o sofrimento e com a dor. É mais calma, alegre, contente, um

pouco engraçada sem ser cômica nem trágica. Estou nas meias tintas, larguei de jogar com os grandes contrastes, pois só a um El Greco pode-se permitir tais extremos convenientemente. Mesmo Cézanne nunca atreveu-se [sic] a tais loucuras, pois conhecia suas forças e valha a verdade, cahiu [sic]. (Malfatti, 1925)

Em Anita Malfatti, Mário de Andrade e outros modernistas, a combinação do expressionismo e nacionalismo favoreceu o surgimento de uma espécie de nacionalidade brasileira. Essa celebração da cultura local também é um caráter representativo do Pierrô através do apelo social. Por exemplo, no livro de poesia *Pauliceia Desvairada* (1922), escrito por Mário de Andrade, o escritor busca um modo diferente de representar a metrópole. No modo interpretação da realidade no projeto estético de Mário de Andrade, há um comprometimento com o caráter social da literatura.

A produção artística de Anita Malfatti também está vinculada a temáticas sociais. Exemplo disso é o quadro *Tropical* (exposto com título *Negra baiana*), de 1917, sobre o qual comenta o crítico Tadeu Chiarelli (2008):

Em *Negra baiana*, ao invés de tratar de questões intrínsecas à linguagem – como fazia em suas obras norte-americanas –, Malfatti operava questões extrínsecas à pintura, utilizando-se dela para emitir valores de nacionalidade. O título *Negra baiana*, ao investir nos aspectos raciais e regionais da figura, estava endereçado a intervir no debate sobre o nacionalismo na arte brasileira e, para tanto, valia-se do caráter descritivo de uma cultura visual de cunho naturalista. (Chiarelli, 2008, p. 165)

Na tela, a artista apresenta o tema da mulher negra baiana, fazendo referência a uma paisagem típica brasileira, com folhas de

bananeiras e frutas tropicais, fortalecendo a criação de uma consciência nacional no contexto artístico-social. Os temas tratados pela pintora são objetos da cultura popular e do cotidiano. Segundo Silva (2018, p. 117), “O procedimento de Anita Malfatti era o de descrever, como se estivesse realizando uma pintura, o que vê e acontece ao seu redor, dando ênfase à observação do ambiente, destacando as cores de tudo – principalmente da natureza – que contorna o mundo”.

Dessa forma, podemos pensar que a obra *Retrato de Mário de Andrade* de Anita Malfatti nos leva a uma compreensão profunda das transformações artísticas e culturais que definiram o Modernismo brasileiro. Ao examinar essa representação, percebemos que a noção de semelhança não é a principal característica da interpretação de Malfatti. Ao contrário, ela emprega uma abordagem mais subjetiva, explorando as infinitas possibilidades de expressão artística.

Ao liberar os pintores das restrições da mimese e do desenho acadêmico, a fotografia permitiu uma exploração mais ousada de formas, cores e fundos. Essa liberdade criativa, evidenciada nos retratos modernistas, sinaliza uma ruptura com a tradição, na qual os artistas não eram apenas reprodutores da verossimilhança, mas atores ativos na interpretação e expressão de suas próprias visões.

Estas imagens não apenas capturam uma representação física, mas também transmitem uma rica rede de temporalidades. Elas proporcionam um olhar não apenas no tempo em que foram produzidas, mas também no tempo presente de quem as contempla. Cada detalhe - cores, traços, gestos, postura corporal e fundo - contribui para essa narrativa, convidando o observador a explorar a obra em profundidade.

A obra de Anita Malfatti ultrapassa a mera representação física. Ela soma uma dimensão extra à biografia do retratado, misturando imagem e poesia de maneira intrínseca. Esse fenômeno é uma evidência da influência mútua entre escritores e pintores no contexto do Modernismo brasileiro. O retrato não é apenas um reflexo visual, mas uma integração íntima das visões subjetivas dos artistas sobre os escritores, oferecendo uma visão rica da complexa rede artística e de sociabilidade da época.

Conclusão

É evidente o papel crucial desempenhado pela fotografia na renovação da linguagem artística no Modernismo brasileiro. Os modernistas criaram retratos que ultrapassaram a mera semelhança física. Estas criações tornaram-se veículos de exploração da subjetividade, da expressão e da abstração, desvinculando-se das convenções tradicionais do retrato pictórico centrado na mimese. Nesse processo, contribuíram significativamente para a consolidação de uma identidade artística distintamente brasileira.

Neste artigo, vimos como a abordagem artística de Anita Malfatti ao representar Mário de Andrade vai além de uma manifestação estilística do Modernismo brasileiro. Ela atesta uma profunda transformação na concepção e representação dos escritores nos retratos. A fotografia emerge como protagonista nessa revolução artística, emancipando os artistas da mera imitação da realidade e proporcionando uma exploração mais ampla e subjetiva na expressão visual. O resultado final são obras que ultrapassam a representação física, revelando as complexidades e a riqueza inerentes ao contexto artístico e cultural da época.

Os retratos de pintados de Mário de Andrade sintetizam não apenas a estética do Modernismo, mas também refletem um profundo movimento de reimaginação e redefinição do retrato enquanto forma de expressão artística. Não se limitam a documentar a fisionomia do escritor, mas capturam a essência de uma era de intensas transformações e inovações. Por meio do impacto da fotografia na pintura, os artistas modernistas abriram novos caminhos na representação visual, deixando um legado duradouro e influente na arte brasileira e, por extensão, na narrativa cultural e histórica do país. Esta revolução estendeu-se para além dos limites temporais do movimento modernista, deixando uma marca na forma como os artistas representam e interpretam os escritores e intelectuais em suas obras, perpetuando assim o impacto duradouro da influência da fotografia na libertação da mimese na pintura de retratos.

Referências

- Abreu, A. M. P. D. (2008). *Gertrude Stein e o cubismo literário* [Doctoral dissertation, Universidade Aberta].
- Bertussi, L. (2004). A arte da interpretação em Mario de Andrade: Entre o dever de uma tradição e a reinvenção de uma cultura. *Revista Linha D'Água*, 17(1), 3-20.
- Benjamin, W. (1987). *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Editora Brasiliense.
- Benjamin, W. (1994). Pequena história da fotografia. *Discursos interrompidos I*, 61-83.

Benjamin, W. (1996). *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Editora Brasiliense.

Benjamin, W. (2012). *Magia e técnica, arte e política* (Vol. 1, pp. 123-128). Brasiliense.

Brito, M. (1974). *O segundo momento modernista: Arte brasileira e experimentação cultural*. Editora Perspectiva.

Caetano, R. O. (2012). *Murilo Mendes por Flávio de Carvalho: relações intelectuais através de retrato* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Juiz de Fora].

Chiarelli, T. (2008). *Arte internacional brasileira*. Lemos Editorial.

Freeland, C. (2010). Retrato. In: *Estética e Filosofia da Arte*. Edições 70.

Ginzburg, C. (2001). *Indícios: Raízes de um paradigma indiciário*. In: *Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e história*. Companhia das Letras.

Makowiechy, N. (2003). *O que é representação*. Brasiliense.

Malfatti, A. (1925). *Carta a Mário de Andrade*. Instituto de Estudos Brasileiros, USP.

Mário de Andrade. (2023, outubro 25). In *Wikipédia*. https://pt.m.wikipedia.org/wiki/M%C3%A1rio_de_Andrade

- Mario de Andrade I. (2012, setembro 3). In *WikiArt*. <https://www.wikiart.org/en/anita-malfatti/mario-de-andrade-i-1922>
- Miceli, S. (2003). *Mário de Andrade: Cartas a Anita Malfatti*. Edusp.
- Reinaldo, G. (2016). *Retratos modernistas: Uma abordagem intersemiótica*. Editora Annablume.
- Ribeiro, M. (2016). *A fotografia e a pintura de retratos: Da rivalidade à colaboração (1839-1900)* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Espírito Santo]. Repositório Ufes.
- Silva, M. (2018). *Modernistas brasileiros: Imagens e palavras*. Humanitas.
- Tércio, J. (2019). *Mário de Andrade: Eu sou trezentos*. Companhia das Letras.
- Teles, G. M. (2022). *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. José Olympio.
- West, S. (2004). *Portraiture*. Oxford University Press.
- Wiertz, A. (1855). *Discours sur la Photographie*.

IA: REFLEXÕES SOBRE UMA NOVA JANELA

Matheus Tagé¹

Desde a invenção da Fotografia, no século 19, o processo de interação com a realidade assumiu um caráter técnico. Algo que se articula a partir da ruptura com relação à subjetividade da pintura, em detrimento da pretensa objetividade da nova tecnologia, enquanto mecanismo de construção de representações da realidade. O imaginário de mundo se fragmenta a partir da percepção da imagem técnica.

Da fotografia - representação estática da realidade - ao cinema, com a ilusão do movimento. O percurso da imagem é de constante desmaterialização, como aponta Fontcuberta (2012). Se observarmos a alta espessura de representações do mundo, a partir das imagens técnicas, podemos verificar um processo de dissimulação dos espaços do real (Baudrillard, 1991). A partir do advento da fotografia digital,

1. Pós-Doutorado em Comunicação pela UNESP.
Coordenador do curso de Jornalismo do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo.
matheustage@gmail.com

pontuamos a aceleração do tempo de produção e processamento de imagens. Em uma etapa posterior, permeada pelas impermanências do contemporâneo, a interação com o meio, por meio da gamificação fotográfica (Tagé, 2022), assume o protagonismo enquanto variável intrínseca da imagem digital.

Neste contexto, observamos a proliferação de imagens pós-fotográficas; cenas captadas por drones, imagens processadas em dispositivos de geolocalização, registros de mundos virtuais como videogames, ou a reinterpretação do real, por meio de memes. A imagem torna-se imagem-fluxo; resultado do processo de aceleração, provocado pelo consumo infinito de representações imagéticas - uma resposta ao ritmo e materialidade das redes. Estas imagens-fluxo se consolidam, e articulam um esvaziamento do caráter documental da fotografia, ao ponto de possibilitar o surgimento de um novo paradigma que se apresenta no campo da imagem: a Inteligência Artificial.

Esta nova tecnologia simula visualmente as relações com a realidade. De modo que anula a relação concreta da fotografia enquanto registro do mundo. Em paralelo, a Inteligência Artificial decodifica tudo em imagem, a partir de infinitos bancos de dados e representações, programadas e repetidas nas profundas estruturas algorítmicas das redes. Chama a atenção, também, o fato de que isto acontece por meio da palavra escrita, traduzindo qualquer estímulo em registro visual, como no caso do aplicativo Midjourney.

O paradoxo se dá a partir da perspectiva de que é necessário estudar e analisar de forma crítica os impactos e possíveis aplicações desta nova tecnologia. O processo e construção de imagens artificiais alcança tamanha verossimilhança que, por vezes, dificulta a possibilidade

de se identificar, ou atestar, a veracidade destas representações. Artistas, fotógrafos, designers, e todo tipo de usuário destes aplicativos de IA, têm produzido materiais interessantes para embasar esta proposta epistemológica.

Este trabalho pretende analisar de forma crítica este novo passo das tecnologias de comunicação; e apontar uma possível abordagem antropológica para esta nova forma de ver o mundo. Nesta análise crítica, apontaremos por meio de estudos de caso, a utilização destes mecanismos, e as possíveis implicações socioculturais que se apresentam para a comunicação e para as sociabilidades. Por meio de uma construção de imaginário estruturado pela trajetória transformadora da imagem técnica, estabeleceremos uma proposta de reflexão linear, pontuando os impactos da fotografia como representação do real, sua lógica de aceleração e fragmentação - propiciada a partir de uma transição entre a materialidade física e a virtual, tendo como prerrogativa a lógica de redes de compartilhamento - e por fim, seu esvaziamento de caráter documental, um processo de obsolescência da realidade concreta. O descolamento do real, sob a ótica da técnica, é um ponto crucial a se observar; assim, este ensaio propõe apontar o processo como um reflexo da necessidade humana de descolamento da própria realidade.

Imagem-registro: fotografia como espelho do Real

A invenção da fotografia, no século 19, foi um ponto de ruptura com a percepção histórica humana. Ao que antes se representava por meio da oralidade, registros textuais, ou mesmo a pintura; a partir da nova tecnologia, convencionou-se a associar a realidade à uma versão

envolta pelo conceito de registro técnico: a fotografia. Este aspecto é intrínseco à materialidade fotográfica: a concepção técnica do mundo.

Nesta dinâmica, temos que observar que o contexto histórico condicionou a construção e função deste novo aparato. As sociedades em processo de industrialização evocavam na superfície técnica, sua função primordial que enuncia um caráter indicial. A fotografia surge como mecânica de registro de uma sociedade tipicamente industrial.

A questão que nos oferece uma problemática importante se dará a partir da evolução técnica da câmera; de modo que, o passar do tempo, bem como a evolução do aparato, serão variáveis que irão interferir na linguagem fotográfica, de modo irreversível. Em um primeiro momento, a técnica provocará uma intervenção direta sobre a realidade, ao ponto de construir em imagem as dimensões do real; a consolidação de linguagem e o aparecimento de novos formatos possibilitará a tradução do real, em todas as suas nuances, em formato de imagem técnica.

Este processo de evolução mecânica e de linguagem influenciaria toda a relação humana com as cenas do mundo; suas representações assumiriam, então, o protagonismo de sentido. O que se torna possível, ao observar que, se provocarmos a memória acerca de qualquer lugar, personagem ou fato histórico, nossa estrutura cognitiva fará uma decodificação imediata para seus registros em imagem. Neste sentido, Fontcuberta provoca uma reflexão acerca das representações da realidade:

A fotografia, pois, embaralha três coisas: a realidade, a imagem da realidade e a realidade da imagem. Sua equidistância é instável, e as imagens do mundo estão cedendo predominância ao mundo das imagens; nossa experiência depende hoje tanto da própria realidade quanto das imagens dessa realidade que foram disseminadas. É, como na caverna platônica, o mundo

das coisas nos parece abstrato e remoto, porque só temos acesso imediato às suas sombras. (Fontcuberta, 2012, p. 177)

Esta discussão surge em um contexto de hiperfragmentação de imagens. Fontcuberta (2012) propõe a subdivisão das camadas de real em três aspectos: realidade, imagem da realidade e realidade da imagem. Desta forma, cabe à análise crítica explicitar suas possíveis e fluidas traduções. A realidade, ao que nos parece, podemos considerar enquanto a relação física e concreta do fato e do mundo. De forma que, em uma consideração pragmática, apenas o fotógrafo que registra a cena tem a vivência do objeto.

Por outro lado, a imagem da realidade ilustra uma percepção de repertório de imaginário do mundo. Os registros da realidade são, de forma prática, as representações fotográficas do real; e devemos pontuar neste sentido, que são estas as imagens que contaminam a experiência estética humana, sejam elas subjetivas ou objetivas.

Por fim, o autor discute a relação da realidade da imagem. Este talvez seja o fundamento ao qual devemos entender certas nuances de ambiguidade. Nesta formatação, podemos considerar, por um aspecto crítico, a narrativa que se desenrola no recorte fotográfico, ou seja, a construção visual enquanto fragmento simbólico do fato - o que acontece na trama que observamos dentro da imagem. Ao mesmo tempo, há que se considerar nesta conclusão, uma característica essencial da fotografia: sua produção. Embora para o observador de uma fotografia, não seja possível entender completamente seu processo de produção - uma vez que não temos acesso à experiência do fotógrafo - cabe pontuar que questões relacionadas aos processos técnicos se precipitam nos registros.

O fotógrafo pode ter que passar por dificuldades físicas, temporais ou de qualquer outro gênero durante o ato de fotografar, e apesar de enquadrar e recortar a cena do real, as influências externas do contracampo vão agir de forma direta na produção da imagem. Para Collier (1973, p. 36), a dimensão fotográfica é um recorte incompleto e não-totalizante do mundo da realidade: “A arte fotográfica é um processo de abstração; jamais construímos algo produzindo um documento completo. Em todo sentido, praticamente a fotografia é um processo que impõe muita seleção”.

Para Benjamin (1987), há um processo de decodificação irresistível que permeia a relação humana com a concepção de registro visual; na concepção do autor, a problemática se amplifica, ao observarmos nossa dependência e, no fundo, uma angústia por relacionar a representação imagética ao objeto real.

Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem. (Benjamin, 1987, p. 94)

Ora, se pensarmos de forma pragmática, podemos consolidar o fato de que todas as imagens do mundo foram registradas e presentificadas por meio da câmera fotográfica. Nesta trajetória transformadora da experiência histórica, é necessário considerar o processo como um ato imanente, uma interpretação do real. As imagens do mundo cedem, então, ao espaço de representação simbólica subjetiva, a partir de sua fragmentação em versões infinitas da realidade. Neste aspecto, problematizamos: o que as imagens retratam? Talvez, seu próprio esvaziamento e distanciamento com relação ao real.

Estéticas de aceleração da imagem

A fotografia, enquanto linguagem, propõe uma reflexão epistemológica acerca de sua estrutura semântica. Há que se observar que a evolução técnica da câmera, em paralelo, à sua materialização na dimensão digital propôs uma transformação no processo de linguagem. Uma travessia de sentidos e formas que resulta nas mais variadas e flexíveis significações e presenças visuais.

Dentro desta prerrogativa, observemos que por conta da fragmentação de estruturas que comportam estas imagens, somos provocados a observar e ponderar novos paradigmas. O que antes se organizava por meio do registro impresso – seja no jornal, revista, ou mesmo em uma fotografia ampliada em papel fotográfico - hoje, se articula de forma acelerada em redes de compartilhamento infinitamente mais potentes, contudo, rarefeitas e, essencialmente, virtuais. O conceito de efemeridade, tal qual consideramos grande parte das produções contemporâneas, assume um papel inevitável.

Para contextualizar a problemática de aceleração, podemos considerar historicamente a fotografia como mecanismo de linguagem, através do qual se articula uma ligação entre o objeto e seu referente. Uma ligação entre presença e imaginário. Neste sentido, a imagem fotográfica oferece uma conexão, um vestígio de real.

“A fotografia se constitui a partir de uma conexão física com o seu referente: ela é um traço que atesta a existência daquele objeto naquele momento. Ela não explica nada, não interpreta; simplesmente, mostra” (Buitoni, 2011, p. 24).

O fato de mostrar o objeto representado, enquanto ferramenta pericial, confere à fotografia uma sensação de objetividade, ou mesmo

de fidelidade técnica. De certa forma, verificamos ao longo de toda a evolução da linguagem, a problemática de subjetivação da imagem, o que rompe com a lógica de imparcialidade, ou mesmo, de registro documental. A partir desta primeira constatação, devemos observar as estruturas que comporta as imagens no contemporâneo. Para Burke (2017, p. 35), há uma tentação de realismo que envolve a dinâmica de recepção das imagens. “As tentações do realismo, mais exatamente a de tomar uma imagem pela realidade, são particularmente sedutoras no que se refere a fotografias e retratos”. Devemos então, discutir estas representações no âmbito virtual.

Diferente da imagem impressa, a fotografia no ambiente digital fornece uma presença estritamente virtual – o que provoca a ruptura com relação aos aspectos de representação. Quando tratamos da imagem em seu corpo físico, para fins de impressão; podíamos conferir a presença concreta da representação da realidade – ainda que encenada. Hoje, a imagem oblitera o espaço físico, em função de uma onipresença digital. E neste processo, rompe também com seu caráter mais primordial: a função de registro. Para Buitoni (2001, p. 28): “As imagens digitais caminham num sentido de independência em relação aos referentes do mundo real. A perda do referente tem provocado reflexões sobre a crise entre a realidade e sua imagem”. E nesta análise crítica, penso que é possível considerar esta, uma trajetória irreversível.

Para Manuel Castells (2003, p. 8) “A internet é um meio de comunicação que permite, pela primeira vez, a comunicação de muito com muitos, num momento escolhido, em escala global”. Este processo é desencadeado, por meio de estruturas em rede que performam uma flexibilização que distancia a realidade da imagem digital. De certa

forma, esta mudança de paradigma de materialidade evoca novas sensações com relação à lógica da imagem-documento. Sua temporalidade, emaranhada nas teias do efêmero, constrói uma nova relação com as fotografias. Este tempo a que me refiro, pode ser observado em imagens que chegam até o usuário de redes sociais, por exemplo. Verifiquemos o tempo de atualização do feed do Instagram – esta rede tem um suporte essencialmente condicionado à imagem. Há uma articulação de assuntos relacionados aos interesses de cada usuário, por meio de algoritmos, a pesquisa enumera e hierarquiza os principais assuntos que um determinado usuário teria interesse. Estas imagens são selecionadas por meio de apontamentos estatísticos, e fornecem ao leitor, uma janela parcial dos assuntos e imagens do mundo.

A problemática se dá pelo fato de que o feed, esta vitrine que seleciona imagens, logo é atualizado, de forma que estas imagens múltiplas desaparecerão e, posteriormente, outras imagens ocuparão este espaço. A percepção de interpretação e leitura do usuário é mínima com relação à quantidade de imagens que se fragmentam infinitamente neste processo de alimentação constante de estímulos. A fotografia que antes se estruturava enquanto um mecanismo de perpetuação da memória, assume um papel de pulverizador de registros e sentidos. A estética de aceleração de produção e consumo de imagens provoca uma fratura na relação da fotografia-documento.

A amplitude da tormenta das imagens é tal que ela afeta a fotografia de todos os lados em todos os seus aspectos. No que diz respeito à tecnologia, claro, mas também no espaço-tempo, nas práticas, principalmente documentais, nos regimes de verdade, mas também na recepção das imagens. (Rouillé, 2013, p. 27)

Esta relação de ruptura com a imagem-documento interfere na nossa percepção de realidade; acostumados a conferir na fotografia o sentido de registro, nos damos conta, hoje, que a imagem registra seu próprio esvaziamento de sentido. Fontcuberta (2012) enxerga de forma problemática esta nova realidade, que considera Pós-fotográfica:

Definitivamente, as fotos já não servem tanto para armazenar lembranças, nem são feitas para ser guardadas. Servem como exclamações de vitalidade, como extensões de certas vivências, que se transmitem, compartilham e desaparecem mental e/ou fisicamente. (Fontcuberta, 2012, p. 32)

Nesta reflexão, observemos de forma crítica a dificuldade de apreensão e fixação de elementos constitutivos da memória enquanto registro. Somos assolados o tempo todo por infinitas imagens, e observamos neste ciclo, a impossibilidade de vivenciar, interpretar, ou mesmo, entender tudo ao mesmo tempo, o tempo todo. Há nesta dinâmica, um caminho de descontextualização da imagem-registro, que esvazia a semântica documental.

A descontextualização não apenas modificava um valor de uso, mas também, principalmente, pulverizava a própria noção de que a fotografia é a prova de alguma coisa, o suporte de uma evidência. Devemos nos perguntar: evidência de quê? Provavelmente, evidência apenas de sua própria ambiguidade. (Fontcuberta, 2010, p. 43)

Neste sentido, contextualizamos a realidade pós-fotográfica. Um complexo vislumbre que provoca uma presença rizomática de imagens dissociadas de seu caráter de representação ou documento. E é justamente neste labirinto de sentidos esvaziados pela hipermediação das estruturas

que a imagem se descola do real, de forma, a nos empurrar rumo a uma dimensão extremamente perturbadora. Não mais condicionadas às amarras da realidade, o registro passa a ser performado por estruturas artificiais – uma nova forma de representação por meio de camadas imagéticas do real.

IA: uma janela para novos paradigmas

Um espectro ronda a dimensão das imagens; o espectro da Inteligência Artificial. A provocação proposta por este trabalho traz algumas reflexões quanto à complexa transição do mundo natural das vivências - pré-fotográfico - ao mundo representado por imagens - fotográfico - até chegarmos ao mundo construído e absorvido pela realidade da imagem – hoje, pós-fotográfico. Esta trajetória de construção de significados e representações traz à tona um imaginário de realidade que substitui, e se precipita sobre a própria experiência de real.

Neste sentido, constatamos que a realidade se tornou justamente o que suas representações imagéticas lhe condicionaram a ser. Nossa experiência de mundo se organiza por meio das imagens. E verificamos que neste processo de reconstrução do real, por meio de imagens técnicas, há um efeito que carrega uma carga excessiva de subjetividade.

Ao observarmos a etimologia do conceito de linguagem fotográfica, é necessário contextualizarmos que, a convenção estética nos propõe compreender enquanto um conjunto de estratégias visuais, que embasam hierarquicamente as escolhas do fotógrafo. Qualificar perspectivas de enquadramento, escolhas e variações de fotometria, e até mesmo, através de qual objetiva, se reconstruirá a condição do gesto captado. Trata-se de um jogo. Uma sequência de escolhas que resultará - evidentemente de acordo com a subjetividade do fotógrafo - em variadas versões da realidade fotográfica. (Tagé, 2022, p. 189)

Para efeitos de representação, e principalmente, de construção de um repertório de imagens que reconstruam uma janela para realidade, devemos considerar que a fotografia parte de uma prerrogativa de linguagem. E esta dinâmica é condicionada, estritamente, por uma gama de escolhas e subterfúgios particulares de um ator fundamental neste processo: o fotógrafo.

Neste sentido, a equação se complica ao observarmos a precessão de imagens produzidas por Inteligência Artificial. O que se questiona neste trabalho é justamente o fato de que as referências visuais que alimentam a produção destas imagens são advindas, especificamente, da repetição de imagens técnicas. Ou seja, o que liga a realidade concreta com as imagens produzidas por Inteligência Artificial é, justamente, o infinito repertório de imagens-técnicas que condicionaram nossa relação com a experiência de mundo.

Este paradoxo se observa como uma fatídica contestação. Ora, se as imagens feitas por dispositivos de Inteligência Artificial se alimentam por meio de fotografias ou registros técnicos; e neste sentido, negamos seu aspecto pericial, devemos descolar, por tanto, as imagens técnicas de seu caráter de representação. Assim, não é a fotografia apenas que se desconstrói, mas sim, a realidade como algo sólido, que deixa de existir – esvaziada ironicamente por sua própria sina persecutória de autorrepresentação. Assim, Rouillé (2013) problematiza esta lógica de desconstrução de sentido documental.

Um tipo de esgotamento afeta hoje os dispositivos documentais, principalmente a fotografia de imprensa confrontada com as exigências crescentes da sociedade hipermoderna. Mas a crise ultrapassa largamente a fotografia pois são o mito da objetividade

e da transparência do documento, e a fábula da verdade que estão afundando. (Rouillé, 2013, p. 24)

A fábula da verdade se esvai por entre a infinita repetição de imagens que se articulam como versões do mundo. Neste dilema, observemos que a construção do imaginário em imagens é provocada por uma ruptura de realidades; o que se vê, e ao mesmo tempo, o que retorna enquanto significação, ou tradução, do fato – de acordo com a experiência estética pré-estabelecida.

O que vemos só vale - só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável, porém, é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois. (Didi-Huberman, 1998, p. 29)

Com o advento das imagens produzidas e reinterpretadas (remixadas) por dispositivos digitais, convencionou-se a dizer que a Fotografia – tal como ciência e linguagem – haveria de passar por uma espécie de morte. No entanto, as imagens permanecem enquanto simulacros da realidade, de forma a fragmentar infinitamente as perspectivas possíveis enquanto janela da realidade. Nöth (2006, p. 107) verifica esta constatação enquanto um resultado da crise de representação: “A fotografia está morta, vida longa à fotografia! Mas se a Fotografia continua existindo como um meio tecnológica e semioticamente transformado; o que foi que morreu com a pós-fotografia?”

Neste sentido, talvez possamos apontar que o fluxo de camadas de representação, sentidos e atmosferas visuais que remontam a realidade, suprimiram não a técnica fotográfica, mas por efeito, a própria realidade

enquanto espaço tangível de significados. Já não checamos o real como medida; mas, como na caverna platônica, a realidade se metamorfoseia em suas próprias imagens técnicas, que a substituem como registro.

Algumas produções criadas com o uso do aplicativo Midjourney - que cria imagens por meio de Inteligência Artificial - trouxeram à tona uma discussão complexa acerca da problemática construção de representações imagéticas. Dentro da rede social X (ex-Twitter), os usuários compartilharam o conteúdo de forma cíclica, sem a checagem adequada; e por este motivo, em pouco tempo, a rede precisou informar que tratava-se de uma imagem falsa. No caso, uma imagem produzida por IA, e por tanto, uma espécie de *Deepfake*.

Figura 1

Papa Francisco com jaqueta branca



Possa (2023).

Assim como a imagem do Papa Francisco, outras personalidades também foram alvo das criações fotorealistas de aplicativos de IA. Na prática, a produção desta forma de imagem se dá por uma espécie de tradução da linguagem escrita para a linguagem visual. O usuário escreve o que deseja que o aparato desenvolva, e a IA vai buscar em bancos de imagens e por um vasto repertório de representações, as imagens que se associam com o sentido do texto.

Figura 2

Donald Trump fazendo exercícios físicos em uma prisão



Warketing Digital (2023).

Imagens falsas do ex-presidente americano, Donald Trump, também se tornaram virais nas redes. Em paralelo ao contexto da

realidade, em que o político responde a processos judiciais de fato, as imagens também foram produzidas por meio do Midjourney, a partir de descrições textuais. De forma visual, a produção retrata especulações e construções imaginárias de sua possível prisão.

Por ora, podemos observar que alguns detalhes podem ser checados para se tentar verificar a autenticidade das imagens; tanto sob a perspectiva do fato, quanto com relação às questões visuais, como sombras e detalhamentos de renderização ainda ambíguos, e relativamente duvidosos. Porém, é possível que em algum tempo, esta janela para a realidade construída através de aplicativos de Inteligência Artificial se torne, de certa forma, menos perceptível.

Neste sentido, podemos observar que os exemplos anteriores caracterizam, de certa forma, uma perspectiva um tanto cômica e livre com relação à produção das imagens. De fácil checagem, podemos verificar sua origem enquanto uma espécie de montagem da realidade. No entanto, cabe somar a esta problemática, incidências mais complexas, como é o caso de trabalho do artista alemão Boris Eldagsen, intitulado *Pseudomnesia: The Electrician*, que venceu a categoria criativa do *Sony World Photography Award* de 2023.

A imagem de Eldagsen é um retrato em preto e branco de duas mulheres de idades diferentes; com atmosfera acinzentada, estabelece uma temporalidade fugidia. O fragmento expõe certo nível de pós-produção, porém, não foi perceptível para os juízes do concurso, que a selecionaram como imagem vencedora. Apesar do concurso aceitar determinadas produções de caráter experimental, como trabalhos construídos por cianotipia, radiografias ou mesmo com pós-produção intensa; foi o próprio autor que recusou o prêmio. Ao que parece, sua pretensão era,

efetivamente, propor uma discussão, de forma a reconhecer que entre a fotografia e imagens produzidas por Inteligência Artificial, existem nuances que diferenciam seu caráter de documento.

Figura 3

Retrato produzido por IA, vencedor do Sony World Photography Award - Boris Eldagsen



Spadoni (2023).

Apesar da formatação produzida artificialmente; coube ao autor o reconhecimento do fato, uma vez que os juízes do prêmio não conseguiram discernir esta questão. Neste sentido, mesmo fotógrafos experientes e especialistas podem ser enganados. O que podemos dizer, então, do usuário das redes? Cabe aqui a provocação. Uma vez que estabelecemos a imagem técnica enquanto retrato – ou janela – para o mundo; observamos que, a partir das representações técnicas e do repertório construído por meio das infinitas camadas de fragmentos que consolidaram nosso imaginário de mundo, estabelecemos uma relação direta não com o objeto concreto, mas com seus referentes fotográficos.

Desta forma, observamos que é possível que a imagem exista ainda que a dimensão da cena não seja real.

Ao que parece, nesta reflexão, os mecanismos de significação da imagem técnica propuseram um paradigma profundo com relação à realidade. Para Baudrillard (1991), tudo o que vivemos e presenciamos já está condicionado à dinâmica da simulação.

A Disneylândia é colocada como imaginário, a fim de fazer crer que o resto é real, quando toda a Los Angeles e a América que a rodeiam já não são reais, mas do domínio do hiper-real e da simulação. Já não se trata da simulação falsa da realidade (a ideologia), trata-se de esconder que o real já não é o real e, portanto, salvaguardar o princípio da realidade. (Baudrillard, 1991, p. 21)

Assim podemos contextualizar, por tanto, uma reflexão e provocação epistemológica, uma vez que a realidade é suprimida por meio das relações das imagens; e estas representações condicionadas à uma materialidade de pós-imagens desconstroem os indícios do real concreto, e passam a retroalimentar um sistema integrado de representações visuais não mais dependentes do mundo.

Passamos a habitar um espaço em que a dinâmica de espetáculo se sobrepõe, de acordo com Debord (2017). Esta prerrogativa de espetáculo é estruturada a partir das relações de sociabilidade - entre indivíduo e mundo, mas em paralelo, de indivíduo com indivíduo também - condicionada, explicitamente, pela mediação de imagens.

Quando o mundo real se transforma em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico. O espetáculo como tendência ao fazer ver (por diferentes mediações especializadas) o mundo

que já não se pode tocar diretamente, serve-se da visão como o sentido privilegiado da pessoa humana – o que em outras épocas fora o tato; o sentido mais abstrato, e mais sujeito à mistificação, corresponde à abstração generalizada da sociedade atual. (Debord, 2017, p. 42)

Assim, constatamos que as imagens produzidas por Inteligência Artificial não são um ponto distante no horizonte de um futuro distópico; mas são sim, um reflexo, uma consequência de uma construção de mundo organizada por meio de infinitas camadas de imagens, advindas de uma alta espessura de representações visuais do mundo. A saturação atua como tendência e resposta ao acúmulo de imagens, que já não apenas ilustram o mundo real, mas, substituem, esvaziam e dissipam a experiência da realidade concreta. O espectro que ronda a dimensão da imagem, é a presença fantasmática da realidade, que se dissolve por entre as infinitas flexibilizações de traduções imagéticas do mundo.

Considerações Finais

Este trabalho visa discutir a precessão de simulacros visuais produzidos por meio de aplicativos de Inteligência Artificial. Longe de se tratar de uma representação com ar de ficção científica, ou alguma outra forma de distopia, estes aparatos estão presentes no cotidiano, e se multiplicam por meio das redes sociais.

A problemática discutida neste trabalho vislumbra racionalizar a presença desta tecnologia, por vezes imperceptível, como um elemento dramático da História da Fotografia; de forma a pensar o processo em IA como um reflexo, uma consequência, do acúmulo de imagens produzidas como representações do mundo.

Um ponto importante a se destacar no processo de análise, é o fato de que nossa experiência de mundo se dá através das representações imagéticas. A fotografia, enquanto técnica, condicionou o mundo em documento e registro. E nesta trajetória transformadora de objetos em representações, desencadeou o que Debord (2017) chamou de sociedade do espetáculo. Nesta mesma premissa, assumimos que o mundo se organiza por meio de uma ótica baudrillardiana, visto que a realidade concreta é uma estruturação de simulacros.

É claro que devemos destacar que os registros técnicos, enquanto resultantes da operação homem-câmera, também são fadados à uma lógica de subjetivação. Neste sentido, então, esta construção de mundo está atrelada diretamente à experiência estética. Uma espécie de processo de repetição de repertórios, que a princípio, talvez visassem a documentação, mas que devido ao processo de saturação de imagens, acabaram por desencadear o esvaziamento do sentido de registro e documento.

Assim, constatamos que atrás de uma imagem sempre há outra imagem; uma referência, um índice, um rastro do aspecto de registro. No entanto, ao consolidarmos o imaginário de mundo por meio destas imagens, acabamos por acessar apenas aos vestígios do real e do objeto; e não sua forma concreta. As imagens produzidas por Inteligência Artificial não representam o fim da fotografia, como muitos críticos apontam, mas estruturam, talvez, o fim da própria realidade.

Referências

Barthes, R. (1980). *A Câmara Clara*. Nova Fronteira.

Baudrillard, J. (1991). *Simulacros e simulação*. Relógio d'água.

- Benjamin, W. (1987). *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Brasiliense.
- Buitoni, D. (2011). *Fotografia e jornalismo: a informação pela imagem*. Saraiva.
- Burke, P. (2017). *Testemunha ocular: o uso das imagens como evidência histórica*. Editora Unesp.
- Cartier-Bresson, H. (2015). *O imaginário segundo a natureza*. Ed. G. Gilli.
- Castells, M. (2003). *A galáxia da internet: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade*. Zahar.
- Collier Jr, J. (1973). *Antropologia Visual: a fotografia como método de pesquisa*. EPU/EDUSP.
- Didi-Huberman, G. (1998). *O que vemos, o que nos olha*. Editora 34.
- Debord, G. (2017). *A sociedade do espetáculo*. Contraponto.
- Flusser, V. (2002). *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Relume Dumará.
- Fontcuberta, J. (2012). *A câmera de Pandora: a fotografia@ depois da fotografia*. Ed. G. Gilli.

- Fontcuberta, J. (2010). *O beijo de Judas: Fotografia e verdade*. Ed. G. Gilli.
- Nöth, W. (2006). La muerte de la fotografia. *deSignis*, (10), 105-116. Gedisa. <https://www.designisfels.net/publicacion/i10-medios-audiovisuales-entre-arte-y-tecnologia/>
- Possa, J. (2023, março de 28). Papa Francisco de jaqueta branca: veja a história por trás da foto gerada por IA. *Gizmodo*. <https://gizmodo.uol.com.br/papa-francisco-de-jaqueta-branca-veja-a-historia-por-tras-da-foto-gerada-por-ia/>
- Rouillé, A. (2013). A Fotografia na tormenta das imagens. In S. Dobal, & O. Gonçalves (Orgs.), *Fotografia Contemporânea - Fronteiras e Transgressões*. Casa das Musas.
- Spadoni, B. (2023, abril 20). Fotógrafo usa IA para “causar” em concurso; entenda. *Olha Digital*. <https://olhardigital.com.br/2023/04/20/internet-e-redes-sociais/fotografo-usa-ia-para-causar-em-concurso/>
- Tagé, M. (2022). Gamificação Fotográfica: a lógica das imagens-fluxo. In: A. Martins, D. Guimarães, L. Margadona, L. Bordim, N. Viola, & P. Freixa (Coords.), *Sobre as Artes* (pp. 185-202). Ria Editorial.
- Warketing Digital [@WarketingDigit]. (2023, março 22). *Un internaute a créé de fausses images de Donald Trump en prison avec la nouvelle version de l'IA Midjourney (V5)* [Image attached] [Tweet]. Twitter. Recuperado de <https://twitter.com/WarketingDigit/status/1638613400375664649/photo/4>

FOTOGRAFIA ‘REINVENTADA’: 360° COMO POSSIBILIDADE DE INSTRUMENTO DE PÓS-FOTORREPORTAGEM

Matheus Teixeira¹
Thiago Seti Patricio²

O fotógrafo, com olhar apurado, conhecimento e sensibilidade, sempre será mais valioso do que a qualidade da objetiva, ou seja, a lente da câmera; no entanto, ambos são imprescindíveis para a construção adequada e impactante de uma fotografia. E embora a técnica de fotografar – escrever com a luz – seja praticamente a mesma desde a invenção do daguerreótipo, em 1839 (Brasiliana Fotográfica, 2019, p. 1), a fotografia “desenvolveu-se mais rápido do que qualquer outra arte visual” (Smith, 2018, p. 6) e sua poética passa por uma ‘reinvenção’ constante. Com a

-
1. Mestre em Mídia e Tecnologia
Doutorando em Comunicação pela Universidade Estadual Paulista - UNESP.
matheus.teixeira@unesp.br
 2. Mestre em Mídia e Tecnologia
Doutorando em Mídia e Tecnologia pela Unesp.
thiago-2-pc@hotmail.com

quantidade incalculável de pessoas que têm acesso a câmeras fotográficas, sobretudo por meio da popularização dos smartphones, exige-se, cada vez mais, que os olhares fotográficos se aprimorem e adentrem em realidades bem diferentes das de Louis Daguerre e Joseph Niépce, agora com interconexões mundiais, algoritmos e fluxo comunicacional em tempo real e constante.

Em um processo evolutivo, contata-se que a foto digital não liquidou a analógica, embora a transformou em prática menos comum. Revelar fotografias, algo antes rotineiro para as pessoas e as redações jornalísticas, transformou-se praticamente em artigo de luxo. As fotos obrigatoriamente em preto e branco deram lugar às coloridas. Estas não tornaram as primeiras obsoletas, tampouco inutilizáveis; criaram, sim, uma nova perspectiva. Mais uma quebra de paradigma no universo fotográfico ocorre com a pós-fotografia, fenômeno mais recente. Termo engendrado em 1988 por David Tomas (Renó, 2020c, p. 4), e resgatado por Fontcuberta (2011, p. 3), a pós-fotografia é uma linha tênue entre a foto e o vídeo, ou seja, entre o conteúdo imagético estático e o em movimento, com uso, sobretudo, dos mais diversos meios digitais. Abre-se um leque antes inexistente, por exemplo, com fotos em três dimensões, fotos omnidirecionais e fotos animadas – as fotografias animadas em movimento de poucos *frames* são popularmente conhecidas como Formato de Intercâmbio de Gráficos (GIFs, na sigla em inglês para *Graphics Interchange Format*).

Mais do que apresentar uma forma poética diferente da fotografia clássica, a pós-fotografia pode vir a ser, e já tem sido, um instrumento de fotorreportagem no tempo atual. “Cabe ao fotojornalismo reinventar seu futuro para continuar a contar o mundo”, justificam Colo et al. (2005, em

Persichetti, 2006, p. 182). Nesse contexto, o presente artigo científico concentra-se nas fotos omnidirecionais. E para compreendê-las, como materiais e métodos recorre-se à observação, uma “técnica de coleta de dados para conseguir informações e [que] utiliza os sentidos na obtenção de determinados aspectos da realidade” (Marconi & Lakatos, 2005, p. 192). Em tempo, faz-se também uma análise fotográfica (Coutinho, 2012, pp. 339-340) do dispositivo brasileiro Caatinga 360, do Projeto Caatinga.

Do fotojornalismo tradicional à pós-fotorreportagem

Por mais que os jornalistas dos meios de comunicação impressos sejam capazes de narrar fatos de maneira clara e, na medida do possível, objetiva, os textos escritos (e mesmo os falados) nunca são suficientes para se contar histórias com total competência. É com o aporte imagético que as emoções conseguem ser transmitidas de maneira mais efetiva ao leitor.

A fotografia informativa, por mais que tente propagar objetividade, é também subjetiva, porquanto não é a realidade pura e simples, mas ajuda na construção dessa realidade a partir da linha editorial do veículo e do olhar do fotógrafo (Cardoso, 2014, pp. 68-71). Além disso, o chavão ‘uma imagem vale mais do que mil palavras’ demonstra como a fotografia é realmente importante para quem quer enxergar detalhes que nem o texto mais primoroso conseguiria descrever. “As edições diárias da imprensa estão repletas de exemplos em que o sentido conotativo da imagem revela a informação que é vedada ao texto graças à denotação visual” (Cardoso, 2014, p. 70).

Ainda que a fotografia seja imprescindível ao jornalismo, pelos motivos supracitados, historicamente o texto teve papel principal no jornalismo tradicional, erroneamente sendo relegado à fotografia, em muitos veículos e nas visões de muitos jornalistas, um status secundário ou até mesmo desimportante. Mesmo nos dias atuais, de plena revolução imagética, não são raras as publicações jornalísticas formadas majoritariamente por texto escrito.

É difícil precisar quando o fotojornalismo surgiu, embora as pistas indiquem que a publicação da primeira foto pela imprensa tenha se dado poucas décadas após a invenção da fotografia, ainda no século XIX. Boni & Acorsi (2006, p. 128) apontam que tenha sido em julho de 1871, no jornal sueco *Nordisk Boktryckeri-Tidning*. “Os foto-repórteres modernos nasceram verdadeiramente nos anos vinte, sendo notáveis os nomes de Erich Salomon (1886-1944) e Felix H. Man (1893-1985), bem como uma série de imigrantes húngaros na Europa” (Sousa, 2000, em Persichetti, 2006, p. 182). As responsáveis por facilitar aos fotógrafos as capturas de momentos reais nas primeiras décadas do século XX foram as câmeras *Ermanox* e *Leica*.

Municiado com sua discreta Leica, Salomon é reconhecido como o primeiro fotojornalista. Atuando na Alemanha do entre-guerras durante a República de Weimar, Salomon inaugurou um estilo de trabalho que lhe permitia fotografar sem ser notado. [...] A autoria das fotos passava a ser creditada nas publicações e, cada vez mais, eram os próprios fotógrafos os responsáveis por escrever o texto das reportagens. Lutando contra o preconceito e o medo das personalidades públicas, da polícia e de guarda-costas, que insistiam em atrapalhar o trabalho do fotógrafo até onde fosse possível, e brigando contra o relógio, contra a movimentação de pessoas que não param de se mover e contra a iluminação deficitária dos ambientes a serem retratados, o fotógrafo começa

a ser visto como um profissional respeitado e até mesmo como um artista. (EPE, 2000, p. 2.16)

No Brasil, o fotojornalismo ganhou proeminência um pouco mais tarde a Salomon, a partir da década de 1940, quando “a fotografia impressa no jornalismo diário estava restrita quase exclusivamente aos retratos de políticos e personalidades públicas influentes” (EPE, 2000, p. 2.27). Destacou-se, à época, como veículo de comunicação nacional que valorizava as fotografias, a extinta revista *O Cruzeiro* (Persichetti, 2006, p. 183), de propriedade do jornalista e empresário Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Mello. Chatô era dono dos Diários Associados, o maior conglomerado de meios de comunicação no período. Com sua genialidade e astúcia, também foi responsável por trazer a televisão ao país, em 18 de setembro de 1950 (Pinho, 2003, p. 17).

Pela primeira vez no Brasil, as colunas teriam localização fixa no bojo da revista, e estabeleceram-se algumas editorias. As fotografias passaram a ser hierarquizadas e diagramadas nas páginas de forma que oferecessem a mais perfeita compreensão temporal dos acontecimentos narrados e conduzissem à leitura da matéria. Fotografias começaram também a funcionar como manchetes [...] A revista ousava, também, na diagramação, produzindo imagens diagonais, imagens circulares, imagens contornadas por texto, etc. [...] Surgiam as primeiras fotografias coloridas. A equipe de *O Cruzeiro*, na qual havia apenas dois repórteres fotográficos em 1943, chegou a comportar 20 fotógrafos em 1952. (EPE, 2000, p. 2.24)

O fotógrafo, desde antes de *O Cruzeiro*, via (e ainda continua vendo) o que estava à frente da lente da câmera fotográfica e ‘congelava’ o momento com seus cliques. Caso usasse a lente grande angular

de tipo olho de peixe, o ângulo de visão chegaria até a 180°, campo maior do que a visão humana. Depois do surgimento da fotografia omnidirecional (em 360° ou esférica), por sua vez, esse profissional passa a ter que olhar também o que está atrás e, mais do que isso, em cima, embaixo e em tudo o que está ao seu redor a fim de que faça seus registros. Incumbe-se, portanto, uma nova missão ao fotógrafo, especialmente ao fotojornalista: ser ainda mais perspicaz. Tal perspicácia exigida se deve ao fato de a fotografia esférica ser uma ‘face de dois gumes’ para a comunicação social: a priori, parece ser mais vantajosa do que a foto ‘comum’ por mostrar um cenário todo em única imagem, sendo que para retratar a mesma dimensão em imagens bidimensionais seriam necessárias pelo menos seis fotos; entretanto, o ambiente em 360° pode dispersar a atenção do público, quando este desviar o olhar do (ou passar despercebido pelo) motivo principal capturado fotojornalisticamente – e que deveria ser o *lead* da foto.

A fotografia omnidirecional, enquanto prática característica do período neocontemporâneo, pode ser considerada um rompimento de regras até então vigentes, haja vista que há ‘olhos’ por todos os lados no momento de se fotografar (e também durante a fruição), não mais somente aonde os olhos do fotógrafo podem alcançar. Por outro lado, a foto em 360° não pode ser vista como ferramenta totalmente nova ou disruptiva, uma vez que em dados momentos históricos havia práticas com propósitos semelhantes, guardadas as devidas proporções tecnológicas de cada época. Para se ter ideia, há pelo menos um século antes do nascimento de Cristo já havia artistas que concebiam suas obras com o objetivo de criar ambientes imersivos para o público, como é o caso do afresco O Grande Friso (ver *Figura 1*), na Itália:

Vinte e nove figuras altamente realistas, em tamanho natural, contra um fundo vermelho-escarlata e incrustações em mármore, harmonizadas por bordas ornamentais, estão agrupadas no *oecus*, que mede 5 x 7 metros [...] o visitante é circundado hermeticamente por uma visão de 360 graus, com unidade de tempo e espaço. O efeito geral [...] se compõe pelas técnicas do ilusionismo (Grau, 2007, pp. 42-43).

Figura 1

O Grande Friso, na Vila dos Mistérios, em Pompeia



Pagani (2019)

A fotografia em 360° remonta a obras artísticas imersivas, como a de O Grande Friso, e também ao Panorama[®], inventado em 1787 por Robert Barker (Grau, 2007, p. 8) e que era “uma estrutura circular pintada no lado interior, que permitia visualização de uma cena sem as limitações do quadro fixo, a visualização era feita a partir do centro da plataforma, ou seja, de dentro da imagem” (Nedelcu, 2013, pp. 44-45). Como o nome sugere, o Panorama[®] inspirou as posteriores fotografias panorâmicas. Passados 210 anos da invenção desse equipamento, em

1997 surgira (ver *Figura 2*) a primeira câmera para fotografia em 360° de que se tem registro na comunidade científica (Nayar, 1997). E dezoito anos antes disso, em 1979, a Sony lançava a *Mavica*, a primeira câmera digital do mundo (EPE, 2000, p. 2.34), revolucionária para a época.

Figura 2

Primeira foto capturada em 360° de que se tem registro



Nayar (1997, p. 487)

Segundo Silva Junior (2012, p. 34), a “fotografia digital nas redações se deu de modo progressivo. Começou no início dos anos 1990 e se consolidou em meados da década de 2000”, mesmo período em que as câmeras digitais começaram a se popularizar para o público leigo no Brasil. Agora, no segundo semestre de 2023, as ainda jovens câmeras digitais são consideradas o padrão-ouro para o fotojornalismo e para toda a fotografia, deixando às analógicas mais uma utilização cultural, e de caráter estilístico vintage, do que uma referência de qualidade.

E com a convergência das mídias, as fotografias digitais não são produzidas apenas por câmeras destinadas unicamente a este fim, mas também por meio de câmeras acopladas em smartphones. Logo, a praticidade vem à tona, quer seja no dia a dia, quer seja durante o trabalho jornalístico. Afinal, é comum que o jornalista de redação tenha um celular inteligente à mão (muitas vezes, é o seu próprio aparelho pessoal), então também fica mais fácil que flagrantes sejam feitos, porque, diferentemente do que ocorria em tempos anteriores, produtores, repórteres e editores que estiverem diante de um fato que mereça cliques podem fazer fotografias jornalísticas sem depender de chamar o fotógrafo – ele pode estar cobrindo outra pauta, ou de folga, como exemplo, e poderia perder o registro. Com essa facilidade, ganham os jornalistas e igualmente ganha o público.

Da mesma forma que excelentes câmeras cabem no bolso, hoje não é preciso de uma traquitana gigantesca nem pesada para se fotografar em 360°. Há omnicâmeras leves e relativamente baratas à venda no mercado. E para visualizar tais fotos, basta apenas estar com um smartphone à disposição, com acesso a “várias possibilidades técnicas junto das mais variadas linguagens em um único toque” (Renó et al., 2019, p. 315). De acordo com Augé (1994), esta dinamicidade é o “não lugar”, uma vez que a pós-fotografia não ocupa um espaço físico exato, como o papel-fotográfico ou o papel-jornal. A pós-foto está no disco rígido, no cartão de memória, armazenada na nuvem, em pendrive, colocada em um disco digital, postada nas redes sociais virtuais, no e-mail, e talvez nunca venha a ser revelada.

Mas, na medida em que o não lugar é o negativo do lugar, torna-se de fato necessário admitir que o desenvolvimento dos espaços da

circulação, da comunicação e do consumo é um traço empírico pertinente da nossa contemporaneidade, que esses espaços são menos simbólicos do que codificados, assegurando neles toda uma sinalética e todo um conjunto de mensagens específicas (através de monitores, de vozes sintéticas) na circulação dos transeuntes e dos passageiros. (Augé, 2006, p. 115)

Em similitude de pensamento de que a mídiatização é um processo interacional de referência (Braga, 2006, p. 13), pode-se afirmar que a pós-fotografia é considerada uma nova linguagem universal (Fontcuberta, 2011, p. 3). E como linguagem que é, detém características próprias. Em âmbito das fotos omnidirecionais, por exemplo, muitas vezes o fotojornalista precisa desocupar a posição que estava acostumado a ter, de ser testemunha, para ausentar-se do local a ser fotografado, já que poderá ter que produzir a foto em 360° sem estar presencialmente no ambiente. Isso para que o fotojornalista não apareça no registro. Então, será necessário ao profissional recorrer a suportes tecnológicos, como um monitor que o fará acompanhar a distância o cenário a ser fotografado. Se a mentalidade necessita ser mudada com essa nova linguagem universal, investimentos de gestores precisam ser feitos, tanto em equipamentos quanto em capacitação de pessoal.

Essa pós-fotografia se dá, por exemplo, quando linguagens fotográficas distintas tendem a se misturar e esse “mix” passa a ressignificar práticas contemporâneas, resultando em significativa mudança estética. Onde o mercado enxergava um campo para amadores (tomamos a expressão amador no sentido de falta de comprometimento com a ideia de se obter recursos financeiros através do uso da fotografia) nas redes sociais, especialmente o Instagram, que passa a ser fonte não apenas de visualização de fotografias, mas também de surgimento de novas linguagens fotográficas. (Renó et al., 2019, p. 311)

Trazendo a pós-fotografia para o jornalismo, Renó (2020a, p. 89) define a pós-fotorreportagem como “uma reportagem jornalística construída em alicerces imagéticos, onde a fotografia assume protagonismo em um cenário compartilhado com o audiovisual, a iconografia, o mapa interativo e o infográfico”. O elemento protagonista da pós-fotorreportagem é, claro, o imagético, por excelência, podendo haver texto escrito e áudio como complementares.

Uma visita à Caatinga

O dispositivo Caatinga 360, o objeto estudado nesta pesquisa, permite um passeio virtual a um ambiente externo com elementos de interação reativa (Primo, 2000, p. 86-90); ou seja, o internauta aperta botões para deslizar pelas fotos. Lançado em maio de 2019 – em parceria da Universidade Federal Rural do Semi-Árido (Ufersa) com o Centro de Pesquisa, Desenvolvimento e Inovação Leopoldo Américo Miguez de Mello (Cenpes) da Petrobras –, pertence ao Projeto Caatinga, desenvolvido pela Ufersa, Fundação Guimarães Duque e Petrobras.

A plataforma virtual, disponível no portal Ufersa, oferece ao visitante um passeio pela caatinga brasileira mostrando as suas características durante os períodos de seca e de chuva no sertão. Na página, o visitante pode clicar no ícone do sol e observar um sertão cinzento e de galhos. Já clicando no ícone da nuvem, aparece a mesma área só que de uma forma diferente, aparece um sertão verde, cheio de vida. (Ufersa, 2019)

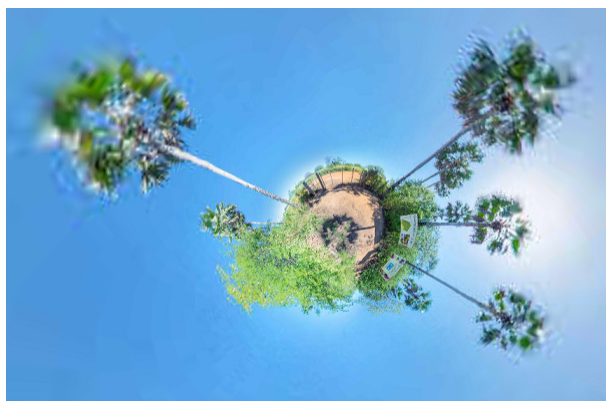
As presentes observação e análise fotográfica foram realizadas pelos autores deste artigo científico em 14 de janeiro de 2023 por meio do

notebook da marca Sony Vaio® de modelo FE15 VJFE53F11X-B1411H com conexão em banda larga à internet.

Ao acessar o site, inicialmente surge um minimundo da Caatinga por meio de uma projeção estereográfica (ver *Figura 3*), “também conhecida como ‘planetinha’ ou ‘*little planet*’, onde o centro da imagem é o nadir e as bordas da imagem representam o zênite, e possuem a linha do horizonte representada de forma circular” (Cardia Neto, 2020, p. 29). O nadir e o zênite são, respectivamente, os pontos mais abaixo e acima da esfera (Seghers, 2018).

Figura 3

Primeira imagem a surgir é de minimundo da Caatinga



Caatinga360 (2019)

Em seguida, um *dolly in*, movimento de aproximação da câmera (Bonasio, 2002, p. 262), é executado para que uma foto em 360° da Caatinga apareça. Logo após, um narrador diz: “Bem-vindo! Você gostaria de dar um passeio pela Caatinga? Clique na nuvem e você

fará um passeio na época chuvosa ou clique no sol e o passeio será na época seca” (Caatinga360, 2019). Além de ser uma fala instrucional, é um convite à ação por parte do experienciador. O porquê de mostrar a Caatinga em 360° se justifica, principalmente, por o Brasil ter dimensões continentais, o que muitas vezes impede um cidadão de conhecê-la pessoalmente se morar em um bioma distante – Amazônia, Cerrado, Mata Atlântica, Pampa ou Pantanal. O passeio imersivo, de certa forma, quebra tais barreiras geográficas e permite uma visita quase que fisicamente *in loco*.

Por o suporte tecnológico utilizado no estudo ser o notebook, a navegação periférica pelo conteúdo imagético se deu manualmente com o movimento do mouse ou pelas teclas direcionais do teclado, com auxílio do menu de navegação oferecido pelo dispositivo Caatinga 360 (ver *Figura 4*). Processo semelhante aconteceria caso o Caatinga 360 fosse acessado em um smartphone ou tablet. Neste caso, o movimento seria executado a partir da tecnologia de *touchscreen*, ou seja, com o dedo deslizando pela tela sensível ao toque. Também há possibilidade de o conteúdo ser visto com óculos estereoscópicos, de realidade virtual, o que aumenta o nível da imersão sistêmica (Slater & Wilbur, 1997; Steuer, 1992; Tori, 2022) e potencializa a sensação de presença (Schubert et al., 2001; Slater & Wilbur, 1997).

Além do minimundo, há um total de 11 fotos omnidirecionais coloridas no Caatinga 360: a foto na abertura e mais dez fotos – a interação reativa se dá quando o público escolhe qual(is) foto(s), dentre as possibilidades existentes, quer ver e quando. A fotografia introdutória e as demais não são acompanhadas de texto, apenas de áudio – na foto de abertura há a fala do narrador, nas seguintes há som ambiente.

“Essa estética acompanha uma tendência das interfaces contemporâneas, justificada pela consolidação do protagonismo imagético na comunicação”, segundo Renó (2020b, p. 254). As fotos foram tiradas durante um dia ensolarado.

Figura 4

Menu de navegação, na parte inferior central, no dispositivo Caatinga 360



Caatinga360 (2019)

Em todas as fotos, o passeio é livre por parte do experienciador, já que ele não encontra em nenhuma parte o fotógrafo, o tripé, a câmera nem outros equipamentos fotográficos, afinal até o zênite e o nadir são retratados com costura precisa, ou seja, sem demonstrar qualquer traço de manipulação na fotografia ou presença de outra pessoa no cenário que não o observador das fotos em questão. Deste modo, o receptor sente-se mais imerso no ambiente e, mais do que isso, ganha posição de atividade, de autonomia.

A foto 360 graus necessita de um interator, um sujeito ativo com o mouse que se deixe imergir na simulação, que interaja

com as propostas do dispositivo, que acione o mouse e promova sua relação sensorial com a imagem. Do contrário não poderá mergulhar nas reentrâncias do ambiente imersivo oferecido, será um não-usuário que desconhece o que vê surgir no seu monitor, e poderá inclusive desplugar sua conexão de internet para libertar-se do estranho. (Chagas Junior, 2010, p. 5)

Embora as fotos sejam de ambientes reais e visem permitir que o público conheça o local – a Caatinga – e passeie por ele, todo o conteúdo não pode ser considerado fotorreportagem, uma vez que faltam elementos jornalísticos além das fotografias. Entretanto, é um conteúdo pós-fotográfico que pode servir de inspiração para veículos jornalísticos que pretendam oferecer pós-fotorreportagens.

Considerações

No caso ora estudado, o dispositivo brasileiro Caatinga 360, para se tornar pós-fotorreportagem poderiam ser adicionados elementos a ele, tais como entrevistas, infográficos e artes. Trariam mais dinamicidade e informação.

Mesmo quando há exclusivamente presença de fotos, como ocorre com o Caatinga 360, o público já passa por uma experiência rica, porque as fotografias jornalísticas em 360°, conforme Speir (2015), permitem que se viva uma situação em tempo real e no próprio local dos fatos, porque são mostrados todos os campos de visão possíveis: acima, abaixo e em todo o entorno. Assim, passa-se de espectador para testemunha, alguém que consegue se engajar com a fotografia. Em um cenário esférico, “não há o fim da fotografia, senão a sua transformação” (Renó, 2020c, p. 4). São características que Rebechi Junior (2020) chama

de mutações, ao se referir às significativas mudanças no audiovisual, que também comporta o omnidirecional. Atualmente,

as imagens em movimento já se inscrevem em novos suportes midiáticos, buscam alcances em plataformas tecnológicas antes impensadas, enfim, proliferam em espaços de exibição, circulação e, portanto, podem atrair novas formas de mediação e espectralidade do tempo presente. (Rebechi Junior, 2020, p. 168)

Na pós-fotorreportagem, a fotografia não é nem deve ser o complemento poético-estético do texto. Seria a protagonista e, assim como o texto, informação. E uma informação ainda mais democrática! Afinal, se o jornalismo pretende ser acessível a toda e qualquer pessoa, as produções de fotojornalismo são compreendidas não apenas por quem saber ler, são inclusivas a analfabetos, pessoas em processo de alfabetização e não proficientes em um determinado idioma escrito.

Ainda com relação à pós-fotorreportagem, que precisa aumentar suas produções com 360°, ela não aniquila a fotorreportagem tradicional, como convive com ela e com outras possibilidades de imagem (Renó, 2020c, p. 4). Não se trata de trazer para o debate se a pós-foto exterminará a foto tradicional, nem continuar a discutir se a internet matará o jornal impresso. Em cenário de convergências midiáticas, o jornalismo precisa incorporar o máximo possível de formatos.

Referências

Augé, M. (1994). *Le sens des autres: actualité de l'anthropologie*. Fayard.

Augé, M. (2006). *Para que vivemos? 90°*.

- Bonasio, V. (2002). *Televisão: manual de produção & direção*. Leitura.
- Boni, P. C., & Acorsi, A. R. (2006). A margem de interpretação e a geração de sentido no fotojornalismo. *Liberio*, 9(18), 127-137. <https://seer.casperlibero.edu.br/index.php/libero/article/view/724/692>
- Braga, J. L. (2006). Mediatização como processo interacional de referência. *Animus – Revista Interamericana de Comunicação Midiática*, 5(10), 9-35. <https://periodicos.ufsm.br/animus/article/view/6693/4050>
- Brasiliiana Fotográfica. (2019, 19 agosto). *Os 180 anos do invento do daguerreótipo – Pequeno histórico e sua chegada no Brasil*. Brasiliiana Fotográfica. <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=16443>
- Caatinga360. (2019). Virtual tour generated by Panotour. Acesso em 14 janeiro, 2023, disponível em <https://caatinga360.ufersa.edu.br>
- Cardia Neto, R. (2020). *Arqueologia dos dispositivos imersivos* [Dissertação de mestrado, Universidade Estadual Paulista - UNESP]. Repositório Institucional Unesp. <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/192175>
- Cardoso, M. F. L. (2014). *Fotografia documental na imprensa nacional: o real e o verosímil* [Tese de doutorado, Universidade Nova de Lisboa]. Repositório da Universidade Nova de Lisboa. <https://run.unl.pt/handle/10362/14494>
- Chagas Junior, E. (2010). *Fotografia panorâmica multimídia: de Robert Barker ao fotógrafo panoramista – investigando a práxis do dispositivo* [Trabalho apreesntado]. XV Congresso de Ciências

da Comunicação na Região Sudeste, Brasil. <https://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2010/resumos/R19-0547-1.pdf>

Coutinho, I. (2012). Leitura e análise da imagem. In J. Duarte, & A. Barros (Org.), *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação* (2a ed., pp. 330-344). Atlas.

Êxodos Programa Educacional (EPE). (2000). *Leituras da imprensa*. Bei Comunicação.

Fontcuberta, J. (2011, 11 maio). Por un manifesto posfotográfico. *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifesto-posfotografico.html>

Grau, O. (2007). *Arte virtual: da ilusão à imersão*. UNESP, & Senac.

Marconi, M. A., & Lakatos, E. M. (2005). *Fundamentos de metodologia científica* (6a ed.). Atlas.

Nayar, S. K. (1997). Catadioptric omnidirectional camera. *Anais da IEEE Computer Society Conference on Computer Vision and Pattern Recognition*, Estados Unidos, (pp. 482-488). <https://doi.org/10.1109/CVPR.1997.609369>

Nedelcu, M. (2013). From Panoramic Image to Virtual Reality, Through Cinema. *Close Up: Film and Media Studies*, 1(1), 44-53. https://unatc.ro/cercetare/documente/2013_closeup.pdf

Pagani, R. (2019). *Villa dei Misteri – Pompei* [Fotografia]. Flickr. <https://www.flickr.com/photos/94185526@N04/48005774958/in/album-72157706998622061>

- Persichetti, S. (2006). A encruzilhada do fotojornalismo. *Discursos Fotográficos*, 2(2), 179-190. <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/1484/1230>
- Pinho, J. B. (2003). *Jornalismo na internet: planejamento e produção da informação on-line*. Summus.
- Primo, A. T. (2006). Interação mútua e interação reativa: uma proposta de estudo. *Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia*, 7(12), 81-92. <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3068/2346>
- Rebechi Junior, A. (2020). Discurso audiovisual e mutações: hipóteses em torno da abordagem arqueológica foucaultiana. In L. M. Barros, J. C. Marques, & A. S. Médola (Org.), *Produção de sentido na cultura midiaticizada* (pp. 167-184). Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).
- Renó, D. P. (2020a). A Pós-Fotorreportagem como Narrativa Imagética no Ciberespaço. In G. L. Martins, & D. Rivera (Orgs.), +25 *Perspectivas do Ciberjornalismo* (pp. 77-99). Ria Editorial.
- Renó, D. P. (2020b). A pós-fotorreportagem e os paradigmas estéticos do ecossistema midiático contemporâneo. In L. M. Barros, J. C. Marques, & A. S. Médola (Org.), *Produção de sentido na cultura midiaticizada* (pp. 243-260). Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).
- Renó, D. P. (2020c). Pós-fotorreportagem e os desafios das novas narrativas audiovisuais. *Anuario Electrónico de Estudios en Comunicación Social "Disertaciones"*, 13(2), 1-12. <https://doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/disertaciones/a.8321>

- Renó, D. P., Barcellos, J., & Viola, N. (2019). O pós-fotojornalismo gamificado. *Razón y Palabra*, 23(106), 309-324. <https://www.revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/1504/1364>
- Schubert, T., Friedmann, F., & Regenbrecht, H. (2001). The experience of presence: factor analytic insights. *Presence: Teleoperators and Virtual Environments*, 10(3), 266-281. https://www.hci.otago.ac.nz/pubs/2001_SchubertFriedmannRegenbrecht_PRESENCEJune2001_p266.pdf
- Seghers, J. (2018). Introduction. In N. Kraakman, *Cinematic VR Crash Course: Produce Virtual Reality Films* [Curso on-line]. Udey. <https://www.udemy.com/cinematic-vr-crash-course-produce-virtual-reality-films/learn/v4/t/lecture/3436396?start=0>
- Silva Junior, J. A. (2012). Cinco hipóteses sobre o fotojornalismo em cenários de convergência. *Discursos Fotográficos*, 8(12), 31-52. <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/11925/10489>
- Slater, M., & Wilbur, S. (1997). A framework for immersive virtual environments (FIVE): speculations on the role of presence in virtual environments. *Presence: Teleoperators and Virtual Environments*, 6(6), 603-616. <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.472.622&rep=rep1&type=pdf>
- Smith, I. H. (2018). *Breve história da fotografia: um guia de bolso dos principais gêneros, obras, temas e técnicas*. Gustavo Gili.
- Speir, M. (2015). *ISOJ 2015: Symposium highlights innovations in journalism, virtual reality storytelling*. The University of Texas at Austin. <https://moody.utexas.edu/news/isoj-2015>

Steuer, J. (1992). Defining virtual reality: dimensions determining telepresence. *Journal of Communication*, 42(4),73-93. <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.1992.tb00812.x>

Tori, R. (2022). Metaversos, realidade virtual e realidade aumentada em EAD pós-pandemia. In J. Mattar (Org.), *Educação a distância pós-pandemia: uma visão do futuro* (pp. 88-113). Artesanato Educacional.

Universidade Federal Rural do Semi-Árido (Ufersa). (2019, 9 maio). Projeto da Ufersa lança página que permite observar e ouvir a caatinga de forma virtual. *Ufersa*. <https://assecom.ufersa.edu.br/2019/05/09/projeto-da-ufersa-lanca-pagina-que-permite-observar-e-ouvir-a-caatinga-de-forma-virtual/>

PARTE 2 - EXPRESSÕES COGNITIVAS

PERFORMATIVIDADE VIDEOGRÁFICA E OS SERES MEDIA – POR UM ESTUDO DA ARTE DO VÍDEO À LUZ DA PÓS-FENOMENOLOGIA

Regilene Ap. Sarzi Ribeiro¹

O conceito de performatividade videográfica surge do pressuposto de que as práticas culturais decorrentes da incorporação das audiovisuais no cotidiano são um reflexo do modo ou exercício performativo da linguagem vídeo que, em sua atuação social, contamina a expressão e a comunicação audiovisual observadas, sobretudo, no contexto pós-pandemia entre os anos de 2020 e 2021 (Sarzi-Ribeiro & Rocha, 2022).

O estudo, fruto de uma pesquisa de pós-doutoramento em Performances Culturais, realizada entre 2021 e 2022 na linha de Pesquisa Poéticas e Culturas nas Humanidades Digitais, na Universidade Federal

1. Doutora em Com. e Semiótica (PUC/SP) e pós-doutorado em Perform. Culturais (UFG). Docente do Departamento de Artes e Representação Gráfica – FAAC, UNESP. regilene.sarzi@unesp.br

de Goiás defendeu que a performatividade videográfica é decorrente do modo como o vídeo se comporta, como um vírus ou um agente que transmite seus traços linguísticos toda vez que se projeta culturalmente, além de ser marcado pela capacidade de apropriar-se das mais variadas formas de expressão, da videoarte até a videoperformance, videodança, videoclipe, videoteatro, videopostal, videopoesia, vídeo-cartas, passando pelas apropriações cotidianas como as videochamadas, videoaulas, *Reels* para *Instagram* e ou vídeos para *TikTok* (Sarzi-Ribeiro, 2022).

Pode-se observar que a versatilidade videográfica e o desempenho com que o vídeo atua modelando comportamentos sociais resulta do comportamento viral do vídeo que contamina os sujeitos interconectados, tornando-se uma linguagem imperativa que modela o comportamento dos seres media. Quando se coloca o vídeo sob o foco da cultura tecnológica e das práticas culturais observa-se que ainda há muito a compreender a respeito do fenômeno das audiovisualidades e as múltiplas maneiras como somos afetados pela performatividade videográfica ou nos apropriamos de práticas em vídeo tanto nas artes visuais como no cotidiano. Isso somado aos diferentes modos de comunicação e expressão operados em redes, incluindo a ubiquidade e a mobilidade da linguagem do vídeo.

Por isso, na época de sua realização, um dos objetivos da pesquisa foi mapear e descrever as práticas videográficas em diferentes ambientes e plataformas midiáticas visando reconhecer a emergência de novas audiovisualidades artísticas na pandemia de COVID-19, dentro do recorte temporal proposto entre os anos de 2020 e 2021. Entre as contribuições esperadas encontra-se a ampliação de investigações e conhecimento sobre aspectos pouco considerados pelos estudos do

vídeo, como a versatilidade e a performatividade videográfica, que impactam cotidianamente a cultura e a comunicação audiovisual e as artes do vídeo e artes audiovisuais, configurando-se em produção de conhecimento tanto para o campo da Comunicação, Mídia e Tecnologia, Artes do Vídeo e Arte e Tecnologia associadas ao campo das Performances Culturais.

Neste contexto, buscou-se a aplicação de uma metodologia de estudo, e de igual forma uma fundamentação de base, que permitissem uma abordagem da complexidade do fenômeno, além de estruturar a análise do material coletado visando contextualizar, classificar e identificar obras, artistas, eventos e mostras dentro do recorte da pesquisa, para num segundo momento analisar um conjunto de obras.

As práticas audiovisuais – comunicacionais ou artísticas – resultam da temporalidade em fluxo a partir da qual os seres media (Gilmor, 2006) habitam a linguagem vídeo e se apropriam das audiovisualidades em circuitos ou plataformas, cada vez mais conectados e integrados a um ser e estar vídeo. Essas audiovisualidades, experienciadas em constantes devires e sucessivas conexões mantêm os sujeitos hiperconectados (Albuquerque, 2014), transformam a nossa percepção e provocam ações e reações do corpo, agora um audiovisual cada vez mais condicionado por essa experiência do vídeo, vivido tecnologicamente e culturalmente.

Nesse cenário, o vídeo passa a ser uma ação vídeo levando os corpos a agirem de frente as câmeras corrigindo comportamentos, reagindo a situações nas quais a linguagem do vídeo exige outras posturas e costumes. A exemplo, basta observar como os seres apreendem e incorporam as ações videográficas no cotidiano tais como enquadrar, corrigir o foco, compor figura e fundo, usar filtros e ajustes de luz e

som, acertar a distância da câmera para mais perto ou mais longe, a velocidade da fala e o volume ou ruídos sonoros.

No caso dos aparelhos móveis, isso fica mais evidente ainda quando se integra a horizontalidade da tela para a gravação dos vídeos ou ainda quando se passa a atender a uma videochamada caminhando ou andando por um ambiente enquanto se fala com o outro do outro lado. Tudo isso sem falar dos ajustes estéticos e criativos de composição e criação de imagens e toda uma gama de outras soluções estéticas (sobreposições, recortes, mixagens, fusões, expansões de imagens, simultaneidade de sons e outros elementos que a linguagem permite explorar) encontradas para produção e criação em vídeo.

Com o advento da pandemia de COVID-19, em 2020, o vídeo foi o grande protagonista das ações humanas quando foi preciso ficar em casa e se comunicar ou se expressar de forma remota, à distância. Neste contexto, assistiu-se a diferentes maneiras de incorporar o vídeo aos processos criativos e comunicativos que ampliaram o estatuto da linguagem audiovisual e sua onipresença, para que esta se tornasse de fato uma presença que seu deu pela apropriação do corpo do sujeito audiovisual à outras formas de vivenciar o vídeo, que aqui se observa por sua temporalidade em rede.

Como a arte do vídeo é objeto de estudo de pesquisas deste(a) autor(a) desde os anos 2000, sabe-se que, principalmente nas artes visuais, ele sempre foi considerado muito mais um suporte, veículo ou meio de expressão e ainda que a grande maioria das pesquisas concebem o vídeo a partir do aspecto de registro ou arquivo de ações artísticas, como videoperformance e videodança. Mesmo nos casos em que a linguagem do vídeo se soma a linguagem do corpo (Ribeiro, 2014), os estudos

partem da ideia de um embate ou sinergia entre o corpo do performer e a câmera que pode influenciar a ação performática, mas o foco não é o vídeo e sim a arte da performance. De igual forma nas instalações, em interface com a arquitetura e em experiências que envolvem a espacialidade, o vídeo permanece sendo o canal da imagem e do som nas poéticas dos artistas em suas videoinstalações (Sarzi-Ribeiro, 2014).

Por isso, e para além dessa forma de abordagem dos estudos do vídeo, a proposta é uma leitura crítica e reflexiva da linguagem como fruto da investigação de processos e operações criativas tendo a Filosofia da Tecnologia e a Pós-fenomenologia como bases teóricas para empregar uma abordagem outra do vídeo, na medida em que se pretende situá-lo na cultura digital por meio de um estudo da performatividade videográfica. Em 2020, o aumento na produção, veiculação e consumo de mensagens, informações e comunicações em vídeo ampliou-se em função do isolamento social imposto pela pandemia de COVID19 e todo um campo de reflexão sobre os aspectos temporais e espaciais que definem a linguagem do vídeo, voltou a discussão.

Entende-se, diante deste cenário e a partir da hipótese aventada pela pesquisa, que o vídeo deixa de ser meio ou suporte para tornar-se ele mesmo uma entidade tecnológica e cultural, cuja ação perfaz práticas culturais que são frutos da assimilação de procedimentos videográficos decorrentes da incorporação do *modus operandi* da linguagem audiovisual. Integrados ao vídeo os seres media se reconhecem antes como seres audiovisuais ou videográficos cuja linguagem foi incorporada a ponto de alterar a sua corporeidade e fisicalidade para um constante estado vídeo. Hoje grande parte das ações cotidianas estão interligadas à capacidade de atuação em vídeos e o vídeo age constantemente na

sociedade tecnológica traduzindo comportamentos culturais em comportamentos audiovisuais.

Performatividade videográfica e arte do vídeo

A pesquisa revelou um cenário riquíssimo de expressões artísticas em vídeo produzidas nos anos de 2020 e 2022. Pode se argumentar que o vídeo estava acessível aos artistas isolados durante a pandemia de COVID-19 e que esse acesso foi a causa de tantas e diferentes criações, mas quando se observa mais de perto, nota-se que é muito mais que a facilidade de ter em mãos a câmera de vídeo do celular ou a *webcam* no computador para produzir arte naquele momento de quarentena (Sarzi-Ribeiro, 2021).

Trata-se de conhecer os recursos que poderiam ser explorados tomando o vídeo como linguagem e além disso tomar consciência, lançar-se em novos desafios experimentais. Assim, os artistas visuais se apropriaram do vídeo permitindo que ele mostrasse toda sua capacidade performática, a começar pela comunicação audiovisual e poder traçar percursos criativos explorando som e imagem, depois pela certeza de implicar o corpo e a presença corporal ainda que esta fosse a tradução de imagem-som em telas, o posicionar-se frente a câmera e com ela performar, a fotografia e os elementos da linguagem como enquadramento, *zoons* e os ajustes entre aproximação e afastamento do campo imagético, a paisagem e ambientação cênica, a ação e reação diante das inúmeras possibilidades pós-produção, edição e montagem, retomada de exercícios de construção em remix, bricolagens e sobreposições de camadas e camadas de imagens e sons que provocaram o esgarçamento

ou ruptura de todo ou qualquer padrão sógnico já conhecido na arte do vídeo.

Cabe ainda destacar que na mesma medida, podem ser observados elementos constituintes da linguagem do vídeo exercendo o papel de continuidade e manutenção das estruturas basilares do audiovisual como enquadramento, fotografia e temporalidade. Mas estas estruturas basilares vão ser ressignificadas por investidas criativas e experimentais que provocam uma dilatação da performatividade videográfica. Muitos ampliaram as possibilidades de exibição fazendo da internet tanto uma oportunidade singular de compartilhamento de processos criativos, reunião de artistas e linguagens e diferentes resultados artísticos em vídeo, quanto formação de público, esclarecimentos e divulgação da arte em vídeo e *locus* de visibilidade da expressão videográfica.

Um dos objetivos da pesquisa foi observar como a presença do vídeo na arte pandêmica promoveu um rearranjo na sintaxe videográfica e a manutenção de estruturas basilares da estética videográfica - temporalidade, continuidade, fragmentação – tendo como objeto de estudo um conjunto de obras em vídeo participantes de festivais e mostras on-line como Prêmio PIPA em Casa (2020) e Projeto Arte como Respiro (2021). Para tanto e para este artigo em específico, destacam-se três obras que integraram as mostras acima indicadas, visando uma breve descrição da performatividade videográfica que depois será discutida mais adiante à luz da filosofia da tecnologia e da pós-fenomenologia.

O conceituado Prêmio PIPA lançou em 2020, o Prêmio PIPA em Casa, um edital de videoarte com apoio emergencial para artistas, contemplando trabalhos produzidos em sua maioria durante o isolamento social. Em abril de 2020 foi realizada uma mostra virtual com

126 artistas, tendo sido premiados 10 artistas durante a referida edição. Entre os artistas indicados para a edição do prêmio em 2020 destacam-se Anna Costa e Silva e Daniel Beertecher que participaram da mostra virtual com obras em vídeo.

Anna Costa e Silva apresentou a obra experimental “Para alguém que está me ouvindo” (2020), inédita, composta de vídeo-cartas produzidas por performers e enviadas pelo *watsap* ou *e-mail* para o público, como na vídeo-carta, figura 1.

Figura 1

Para alguém que está me ouvindo (2020).



Costa e Silva (2020).

Anna Costa e Silva afirma que a obra é

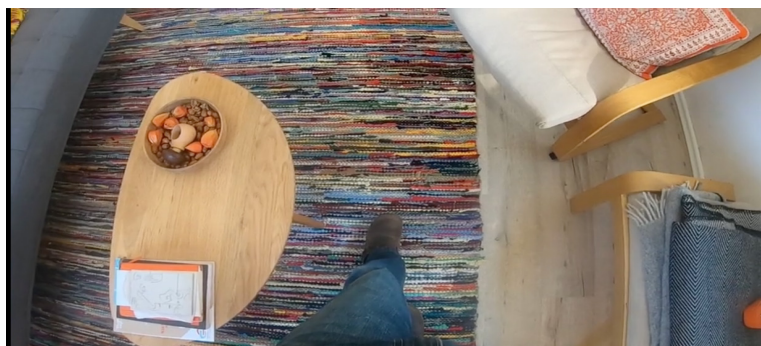
um dispositivo de correspondências virtuais (vídeo-cartas) que tem o confinamento como ponto de partida para uma experiência de trocas e afetos entre pessoas que não se conhecem. Esse trabalho pretende operar como uma versão contemporânea de “mensagens na garrafa”, nas quais uma pessoa descreve suas

sensações e experiências para um ouvinte desconhecido, e o acaso decide em quem chegará esse recado (Silva, 2020, par. 14).

A artista explica que as artistas performers Ana Abbott, Luciana Novak, Maria Clara Contrucci e Nanda Félix convidadas, gravaram cada uma delas uma carta em vídeo falando sobre as sensações e os sentimentos que vivenciavam naquele momento do confinamento e ao final convidavam a pessoa, estranha a elas, para que respondesse enviando também suas percepções e em suma, o objetivo era compartilhar as experiências e a solidão daquele momento. Já o artista Daniel Beerstecher participou da mesma mostra com a videoperformance “You do not walk alone” (2020), figura 2, na qual ele performa em *slow walk* diante da câmera, seguido de um convite para que as pessoas também fizessem uma caminhada em câmera lenta e postassem os vídeos no site do projeto.

Figura 2

*You do not walk alone (2020), Daniel Beerstecher.
videoperformance*



Beerstecher (2020).

O artista afirma que entre os objetivos do vídeo está a desaceleração que a caminhada lenta e no mesmo local da casa ou num roteiro específico dentro de casa, pode provocar, e esta desaceleração provoca uma autoconsciência. Beerstecher realizava sua performance que constava de uma caminhada de uma a duas horas por dia de forma bem lenta dentro de casa como uma forma de meditação tendo uma câmera atada ao peito que registrava seu percurso entre o quarto, o banheiro, a cozinha e o escritório.

E para que essa desaceleração? Talvez uma das principais vantagens desse convite à desaceleração seria voltar o olhar para dentro, estar consigo mesmo. Parar para se ver, para se sentir, para se entender... O trabalho traria essas duas vertentes: desacelerar e olhar para dentro. Qualquer um que quiser fazer a performance junto comigo, verá que caminhar desaceleradamente, desacelera os pensamentos e tem como efeito, depois de alguns minutos, uma grande calma. Você simplesmente consegue observar melhor os seus pensamentos, os seus sentimentos. Esse olhar para dentro não tem nada a ver com individualismo, pelo contrário, ele impacta positivamente a nossa capacidade de olhar para o outro. (Beerstecher, 2020, par. 43)

O Instituto Itaú Cultural participou ativamente da agenda dos eventos que contemplaram a arte do vídeo em 2021. O Festival “Arte como Respiro” contou com uma programação audiovisual que reuniu, em sua quarta-edição, mais de 190 curtas-metragens, todos exibidos gratuitamente no site do Instituto. Tendo como tema Descobertas e/ou Redescobertas, as obras têm duração máxima de três minutos e reúnem trabalhos de ficção, documentários e vídeos experimentais.

A videoarte “Para que eu seja utopia” (2021) de Erick Borring, Júlia de Oliveira e Virna Bemvenuto é uma adaptação do texto “O corpo utópico” de Michel Foucault, figura 3.

Figura 3

Para que eu seja utopia (2021). Erick Borring, Júlia de Oliveira e Virna Bemvenuto. videoarte. 2'43”



“Fernandes (2021).

A videoarte assume um caráter experimental na medida em que atua no entrelaçamento entre performance, som, palavra e imagem e propõe a reflexão sobre um corpo mutante resultado de uma ampla diferenciação, que é vestido e despido o tempo todo de um corpo outro, composto de múltiplas camadas, simultâneas e ocultas, que continuamente se apresenta como uma condição de ser e estar no mundo, numa metáfora muito particular entre o corpo e o vídeo, e sua linguagem múltipla e também mutante. Em cena, os corpos ganham materialidades diferentes de opacas a translúcidas e em camadas sobrepõem gestos e ações.

Para que eu seja utopia (2021), impõe seu recorte e sob uma parede branca, dois sujeitos estáticos observam seus corpos se multiplicarem, enquanto o texto de Foucault é vagarosamente declamado. O corte é imperceptível e a mudança da condição corpórea se ocorre em cena e sem que se notem as diferenças entre um antes e um depois, mas uma sincronicidade latente dialoga com a temporalidade dos gestos precisos dos corpos e de dois objetos em cena, duas cadeiras, usadas para performar. O vídeo se apropria da visão do corpo e a performance é o enquadramento e a textura das imagens que influenciam os corpos em cena, os quais agem e reagem conforme a presença da câmera. O corpos incorporam em seus gestos a ação videográfica e o diálogo entre o olhar, as mãos, pernas e o corpo e a câmera que impõe sua performatividade no enquadramento, transparência, fragmentos.

Um estudo da arte do vídeo à luz da pós-fenomenologia

Com o objetivo de propor uma abordagem outra do vídeo buscou-se na pós-fenomenologia os fundamentos que promoveram as condições para investigar o fenômeno do vídeo não mais como um mediador da experiência com o mundo, mas ele mesmo – o vídeo – como o agente que provoca a experiência do audiovisual em rede, em conexão ou em situações relacionais com a linguagem vídeo que resultam em seres audiovisuais em rede, em constante processo de contágio e assimilação sígnica.

A metodologia foi composta por uma pesquisa qualitativa, exploratória descritiva, que foi realizada em três etapas, descritas aqui de forma sucinta. Na primeira etapa ou estado da arte, buscou-se contextualizar o material encontrado. A segunda etapa, resultou em um

mapeamento de práticas em vídeo para descrição do comportamento videográfico na cultura digital. E a terceira e última etapa da pesquisa foi composta da análise de um conjunto de obras artísticas em vídeo para discussão sobre o comportamento, a versatilidade e a performatividade videográfica. Ao mapear as práticas videográficas em diferentes ambientes e plataformas midiáticas, foi organizado o Vídeo-Acervo com obras produzidas para participação em editais e festivais online, durante os anos de 2020 e 2021 (Sarzi-Ribeiro, 2022).

No ano de 2020, quando, em função do isolamento social, todas as artes se encontraram por meio da criação audiovisual em rede e ao vivo – *lives* e ou performances audiovisuais, e acompanhou-se o surgimento de diferentes projetos que reiteram a presença do vídeo nas práticas culturais contemporâneas, como o Prêmio PIPA em Casa (2020) e do Projeto Arte como Respiro (2020) que exibiram algumas das obras que analisamos neste artigo.

Para fundamentação teórica, tomou-se como base a filosofia estética contemporânea, a filosofia da tecnologia e a pós-fenomenologia. Os autores cujo desenvolvimento teórico serviram de base foram Anne Cauquelin, filósofa e crítica de arte francesa, Andrew Feenberg, filósofo norte-americano e Don Ihde, filósofo norte-americano, este último pioneiro do pensamento pós-fenomenológico.

O termo filosofia da tecnologia foi aplicado pela primeira vez no final do século XIX pelo filósofo e geógrafo alemão Ernest Kapp (1808-1896). Em 1887, Kapp publicou *Elements of a Philosophy of Technology*, considerado um texto pioneiro sobre a filosofia da tecnologia. A reflexão crítica desenvolvida pelo autor supracitado concebe a tecnologia como a base de toda cultura e deu origem aos primeiros

elementos do paradigma cibernético. Isso porque Kapp concebeu os humanos como constructos tecnológicos ao aplicar a teoria da projeção do órgão a várias áreas do mundo material, comparando a ação de certos objetos a performance do corpo humano por similaridades: o machado associado ao braço, o sistema telegráfico à rede neural. Kapp propôs um método de estudo do corpo humano e sua relação com o mundo que o cerca, integrando o conceito de tecnologia ao próprio corpo humano.

A pós-fenomenologia surgiu a partir do desenvolvimento teórico e das reflexões críticas sobre a ciência e a tecnologia do filósofo estadunidense Don Ihde, decorrentes de sua formação em fenomenologia e hermenêutica. Ihde afirma que o termo foi por ele cunhado para buscar dar conta do pensamento fenomenológico que passou por adaptações e mudanças históricas no século XXI, e paralelamente visando tratar do campo da tecnociência que é fruto de mudanças históricas que responde aos estudos contemporâneos de ciência e tecnologia (Ihde, 2009). Ao definir o que é a pós-fenomenologia no livro *Postphenomenology and Technoscience* (2009), Ihde afirma “It is my deep conviction that the twentieth century marked radical changes with respect to philosophies, the sciences, and technologies. And this is clearly the case regarding the *interpretations* of these three phenomena” (Ihde, 2009, p. 6).

Anne Cauquelin (Vinã del Mar – França – 1926), filósofa e crítica de arte, doutora e professora emérita de filosofia da Universidade de Picardie, na França, em *Frequentar os Incorporais*. Contribuição a uma teoria da arte contemporânea (2008), apresenta os quatro incorporais a saber – o vazio, o lugar, o tempo e o exprimível, e estes representam conceitualmente uma grande contribuição para esta pesquisa de caráter

transdisciplinar e as primeiras reflexões sobre as relações espaço-tempo na arte do vídeo.

Desde as suas primeiras manifestações, o vídeo é investigado a partir da temporalidade como um dos seus traços estruturais. No entanto, o que se nota é que a ruptura temporal provocada pelo vídeo se dá pelo deslocamento da imagem-som que pode estar em qualquer lugar, espaço ou ambiente, nos interstícios e nos intervalos temporais, uma vez que é constituída de uma imaterialidade que a permite circular em fluxo constante, em rede.

Quando se propõe um estudo do vídeo entende-se que é preciso analisar o tempo e as experiências temporais que o vídeo provoca. No entanto, considera-se aqui o tempo instantâneo e a experiência do tempo como aquela da ordem do incorporal e sua intemporalidade, segundo descreve Anne Cauquelin, em *Frequentar os Incorporais* (2008).

Com efeito, o tempo está suspenso em sua própria realização: assim como o lugar, sua natureza é incorporal; invisível e intangível, ele só é corpo em um momento: o presente; antes do presente e depois do presente – no passado e no futuro –, ele absolutamente não é, um inexistente, um incorporal apto apenas a acolher corpos, só então tomando corpo ele próprio, no momento oportuno. Algo nessa natureza incorporal do tempo leva a pensar nas lições husserlianas sobre a consciência íntima do tempo. O antes e o depois, protensão e retenção, dissolvem-se simultaneamente em um traço imperceptível do instante sem futuro. (Cauquelin, 2008, pp. 36-37)

Em suas discussões filosóficas sobre os incorporais estoicos, Cauquelin descreve uma nova configuração do tempo no espaço cibernético que não seria da ordem do humano, mas um tempo “do dispositivo cibernético [...] ele não pertence a nossa consciência íntima

do tempo” (Cauquelin, 2008, p. 155). No entanto, esse tempo é aquele que comumente se chama tempo real, fruto das relações entre o instante presente e a realidade. Conforme a autora, a realidade é aquilo que está ali presentemente e o real, tudo o que é instantaneamente presente. A contração temporal gerada pela transmissão acelerada da informação altera a apreensão da realidade dos objetos e de sua temporalidade, uma vez que o objeto longínquo é aproximado por uma instantaneidade qualificada como real, que chamamos de virtual.

Se para Pierre Levy (1996), o virtual é um real em potencial que se atualiza a cada nova visualização da informação em rede, para Cauquelin o real é aquele que carrega consigo sua intemporalidade, “aparecido e desaparecido no mesmo instante – basta um gesto: o clique, por exemplo, para devolver o tempo chamado de real à sua ausência, à sua intemporalidade” (Cauquelin, 2008, p. 155). Mais uma vez é Cauquelin quem nos alerta que o tempo experienciado nos dispositivos eletrônicos em rede operam dentro de uma “psicologia da ação”, [...] ele atua na perspectiva temporal habitual: a espera, a distância, o longínquo, a aproximação. Ora, se há justamente uma temporalidade do virtual, ela se dá exatamente no evitamento da perspectiva, tanto espacial quanto temporal” (Cauquelin, 2008, p. 157), ancorado no presente, no aqui e agora, que não pressupõe nem passado nem futuro, contrário ao imaginário perspectivista (do ponto de fuga) que imperou na fotografia e no cinema, desde as primeiras apropriações dos dispositivos tecnológicos.

Andrew Feenberg (Nova York, 1943), filósofo norte-americano, integrante da Cátedra Canadense de Pesquisa em Filosofia da Tecnologia, da Escola de Comunicação da Universidade Simon Fraser, em

Vancouver, ficou conhecido nos anos 1980 por criar e desenvolver o primeiro programa de educação a distância na Califórnia.

Na primeira década dos anos 2000, publicou uma série de trabalhos que se tornaram referência para a filosofia da tecnologia, dentre os quais *Questioning technology* (1999), *Transforming technology* (2002) e *Heidegger and Marcuse* (2005). Em *Questioning technology*, Feenberg defende que o desenho tecnológico é central para as estruturas sociopolíticas democráticas, descrevendo em que medida a tecnologia se transforma nas diferentes esferas da vida cotidiana nas quais ela está presente. E nos livros *Transforming technology* (2002) e *Heidegger and Marcuse* (2005), o autor atualiza, no primeiro a sua teoria crítica da tecnologia, ao reexaminar as relações entre tecnologia, racionalidade e sociedade e, no segundo, se contrapõe as concepções deterministas de Heidegger e Marcuse, que resultaram na racionalidade tecnológica (Marinconda e Molina, 2009).

A visão de Feenberg com relação a tecnologia é positiva sem deixar de ser crítica. Isso sobretudo, se comparado aos filósofos anteriores a ele que também trataram da tecnologia como Jacques Ellul e Martin Heidegger. Para Heidegger e Ellul, as nossas vidas são afetadas pelas tecnologias, mas na maioria das vezes não temos controle sobre os processos ou sistemas que envolvem a tecnologia. Em *Tecnologia, Modernidade e Democracia* (2018), Feenberg elabora seu pensamento sobre as relações entre tecnologia e sociedade, democracia e política. Relações entre tecnologia e formas de poder, economia, mas sobretudo a relação entre tecnologia e democracia, acesso à tecnologia e processos de democratização de recursos e usos da tecnologia, constituindo uma referência para a vertente da filosofia da tecnologia e teoria crítica da

tecnologia. “Tal como os mercados, os dispositivos servem a todos igualmente, mas no seu projeto acomodam melhor os interesses e visões de certos atores específicos, por vezes a custa de outros atores com menos poder” (Feenberg, 2018, p. 62).

O autor supracitado elabora sua crítica da tecnologia e modernidade, baseado nos principais autores e correntes da teoria crítica da tecnologia, como a crítica ontológica de Heidegger, Hermenêutica da tecnologia e nova democracia e fecha o livro, citado acima, com uma importante contribuição em Os dez paradoxos da tecnologia, dentro os quais destacamos o paradoxo da ação.

Mas ao contrário de seus antecessores, Feenberg defende que a sociedade e a tecnologia se influenciam mutuamente e seu principal argumento é a transformação democrática da tecnologia. Repercutindo o diálogo com outros pensadores, Feenberg aproxima-se da teoria dos meios e tece reflexões sobre a visão instrumentalista, a tecnificação e o mundo vivido em Habermas,

La teoría de los medios permite a Habermas ofrecer una explicación mucho más clara de la tecnocracia [...] distingue entre sistema, instituciones racionales reguladas por los medios, como los mercados y el gobierno, y el *mundo vivido*, la esfera de las interacciones comunicativas cotidianas en donde se desarrollan funciones comunicativas cotidianas [...] la patología central de las sociedades modernas es la colonización del mundo vivido por parte del sistema. [...] el mundo vivido se contrae a medida que el sistema se expande en él y deslinguistifica los planos de la vida social que deberían ser mediados por el lenguaje. (Feenberg, 2016, p. 196)

Outro ponto do trabalho La tecnología en cuestión que cabe destacar, diz respeito as reflexões sobre os estudos culturais, a *teoría de*

la agenciación del usuario e a teoria crítica que Feenberg afirma querer desenvolver para comentar a ação coletiva na esfera técnica visando escrever as muitas lutas democráticas reais envolvendo a tecnologia que ocorrem na atualidade. “Los estudios culturales ofrecen una fuente para realizar un enfoque democrático de la tecnología. Los estudios culturales comenzaron por refutar el énfasis unilateral en el poder de los medios en obras previas sobre la cultura de masas” (Feenberg, 2016, p. 133).

Feenberg de forma exemplar e à maneira filosófica, contrapõe-se a visão legitimada pela filosofia e defende sua posição contra uma visão essencialista e instrumentalista da tecnologia sobretudo ao que ele descreve como uma hegemonia radical de concepção do objeto técnico como instrumento de controle técnico associado ao capitalismo da qual resultou a racionalidade técnica capitalista,

e esta racionalidad técnica capitalista la que se refleja involuntariamente en el esencialismo de Heidegger y Habermas. Precisamente porque caracterizan la tecnología como tal en términos de la modernidad capitalista, no son capaces de desarrollar una concepción social e históricamente concreta de su esencia y una alternativa a ella. (Feenberg, 2016, p. 256)

Mas Feenberg adverte que as visões essencialistas sobre as relações entre tecnologia e sociedade não dão conta da complexidade do fenômeno e propõe uma visão tecnocrática. Para este estudo sobre o vídeo, Feenberg representa uma importante referência, primeiro porque revisita filósofos de base que desenvolveram pensamento crítico com relação a tecnologia e sociedade e segundo porque aplica essa revisão propondo uma visão democrática quanto a tecnologia, sociedade e cultura a qual podemos associar aos inúmeros experimentos de apropriação e

uso do vídeo que defendemos como resultantes da performatividade videográfica.

É fato conhecido, com discussões e pesquisas bastante contundentes na atualidade, que a grande maioria das atividades cotidianas são mediadas pela tecnologia e envolvem diferentes interações humano-tecnologia, mas a tônica dos estudos sempre incide sobre o caráter instrumentalista do uso das tecnologias e o seu papel de mediação, meio ou suporte ou ainda como as tecnologias programam o homem para seu uso.

No entanto, a proposta desta pesquisa é uma reflexão crítica sobre o papel da tecnologia e ou da linguagem tecnológica na construção de práticas culturais que vão além da sua funcionalidade pois atuam sobre padrões de comportamentos sociais e culturais. Uma vez que as atividades são interconectadas com as tecnologias é natural terminar questionando sobre os diversos aspectos que envolvem essa hiperconexão, sobretudo quando se está tratando de um tecnossistema.

Tudo isto é familiar, incluindo a variedade e extensão às quais nossas atividades diárias estão envolvidas com tecnologias. E é por esta familiaridade que podemos simplesmente negligenciar tanto a necessidade de uma reflexão crítica sobre os resultados a serem atingidos quanto os impactos em nossas vidas dentro deste sistema tecnologicamente entrelaçado. (Ihde, 2017, p. 18)

Quando em 2020 foi preciso fazer isolamento social, as pessoas foram privadas do contato presencial e tinham outra escolha a não ser encontrar-se de forma remota e fazer grande parte das atividades por vídeo. No entanto, cabe destacar que antes mesmo da pandemia de COVID-19, as atividades humanas já se encontravam totalmente

integradas à comunicação audiovisual, basta observar os inúmeros canais de circulação de produção audiovisual.

Entre as questões levantadas pelo filósofo estadunidense Don Ihde, professor emérito da *State University of New York at Stony Brook*, sobre a relação humano-tecnologia, interessa saber se “as tecnologias afetam a forma como agimos, percebemos e entendemos” o mundo (Ihde, 2017, p. 20) e por extensão, observar a cultura tecnológica para situar criticamente a performatividade videográfica neste contexto.

Em seu livro *Tecnologia e o Mundo da Vida* (2017), Ihde trata das várias correntes de debate sobre a tecnologia tais como a “neutralidade/parcialidade” (Ihde, 2017, p. 22), que estão entre aquelas que a defendem como neutra ou, na outra ponta, que acreditam no determinismo tecnológico. Não interessa entrar nesse debate ou apresentar aqui essas correntes, pois não é o objetivo desta pesquisa e por que interessa discurrir sobre as bases do pensamento de Don Ihde que expandiu o campo da filosofia da tecnologia e inaugurou as bases da pós-fenomenologia, a qual foi aplicada como metodologia de estudo e uma das possíveis interpretações do fenômeno do vídeo e sua performatividade que resultou na expressão artística e cultural durante a pandemia de COVID-19.

A contribuição de Ihde para a filosofia da tecnologia é considerável, embora ele mesmo ressalte quais objetivos buscou empreender como filósofo:

Existem duas coisas que o filósofo pode fazer: Fornecer uma perspectiva a partir da qual se pode vislumbrar o terreno, neste caso, o fenômeno da tecnologia, ou melhor, o fenômeno das relações humano-tecnologia; fornecer um quadro ou paradigma para o entendimento. (Ihde, 2017, p. 26)

Outro ponto considerado por Ihde é o corpo, conforme comenta Cupani em *Filosofia da Tecnologia: um convite* (2011),

A Fenomenologia procura não esquecer o caráter en-carnado (embodied) do ser humano. O corpo aqui mencionado é, certamente, o “corpo-sujeito” (Merleau-Ponty), a vivência da corporeidade; a experiência humana é sempre a de um ser-encarnado-no-mundo. Por último, a Fenomenologia frisa, junto com a corporeidade, o caráter ativo da relação com o mundo. Existimos agindo constantemente no mundo mediante o nosso corpo. A pesquisa fenomenológica (aqui, na sua versão hermenêutica) visa identificar as estruturas dessa experiência, ou seja, aqueles traços permanentes nas muito variadas formas que ela adota. (Cupani, 2011, p. 122)

A percepção corporal e a experiência humana de um-ser-en-carnado-no-mundo concebida pela fenomenologia constituem contribuições significativas para nossa pesquisa, que Ihde irá repercutir relacionando-a com as questões que envolvem a mediação tecnológica na cultura tecnológica.

O contato de percepção corporal direto com o ambiente conta, por um lado, com a experiência humana mediada não tecnologicamente/tecnologicamente que cria o foco para a entrada na análise das relações humano-tecnologia. [...] As formas de vida culturais, ou melhor, tecnologicamente culturais, as quais circunscrevem todas as nossas sociedades empíricas humanas, são também contextuais em termos de formas gerais. Virtualmente todas as atividades humanas implicam cultura material e, por sua vez, isto forma o contexto para nossas percepções mais amplas. (Ihde, 2017, p. 38)

Muito embora os objetos e dispositivos tecnológicos sejam eficazes na mediação entre o sujeito e o mundo, cabe considerar que o

corpo humano é o responsável por integrar a materialidade cultural da tecnologia constituindo-se através das estruturas relacionais, uma vez que experiência o mundo muito além da sua capacidade ou habilidade perceptiva. O corpo incorpora a experiência do vivido integrando a práxis humana ao contexto no qual ela acontece, incide, e não apenas a manifestação do fenômeno se dá, mas a incorporação da experiência do fenômeno tecnológico vivido, tornado parte integrante da materialidade cultural do sujeito.

Conclusões

Como se defende neste estudo, este seria o caso do vídeo: na incorporação da experiência vivida pelo corpo chega-se à percepção que participa ativamente, atuando como interface materialmente expandida. O corpo do sujeito incorpora o mundo vivido audiovisualmente. O vídeo atua na relação corpo-cultura ou sujeito-cultura agindo diretamente na percepção corpórea do sujeito que integra a materialidade cultural do vídeo, e na expressão da linguagem híbrida imagem-som-movimento, sintetizada pela relação corpo-vídeo-mundo e na sequência, associando tais inter-relações à cultura, teríamos a relação corpo-vídeo-cultura. Dessa forma interessa conhecer a performatividade do vídeo que age (ou atua) nos corpos dos sujeitos transformando-os em sujeitos audiovisuais como uma forma de traduzir a cultura tecnológica em materialidade audiovisual percebida e vivida. O método pós-fenomenológico de análise do fenômeno está ancorado nas práticas relacionais e sua aplicação deve resultar na descrição do fenômeno a partir da constituição de relações de base ou plano de fundo (ontológicas), de alteridade, hermenêutica

e de incorporação, observadas tanto no processo criativo como nas diferentes manifestações da arte do vídeo na contemporaneidade.

Quando se trata da relação de base ou ontológica, Ihde afirma que são relações nas quais a tecnologia não se encontra explícita, mas o seu uso ocorre de forma espontânea, programada pelo dispositivo, o qual se passa a operar automaticamente. O uso cotidiano ocorre tendo a plena atenção humana e as ações mantêm-se fixas no fazer operacional dos aparatos e dispositivos, sem despertar a expressão experimental das tecnologias. Com isso a tecnologia passa a atuar integralmente via a sua programação e os corpos passam a ter relações de segundo plano com tais tecnologias.

Ao passo que na relação de alteridade, a tecnologia assume o lugar de um outro e passa a interagir com o homem. A incorporação de características humanas aos dispositivos é muito frequente como nos videogames, a exemplo, quando se transfere aspectos de comportamento e capacidades humanas a personagens dos jogos. Ainda sobre os videogames, Ihde afirma que no uso atual dessa linguagem encontram-se presentes as dimensões de incorporação e hermenêuticas, mas a interface que conecta o jogador ao cenário virtual também incorpora habilidades motoras e a tela traduz visualmente o campo apresentado pela narrativa do jogo (Ihde, 2017).

A relação hermenêutica designa o campo de leitura e interpretação das relações humano-tecnologia resultando em uma representação do mundo pelos processos tecnológicos. Desde a criação da televisão e do audiovisual ao vivo, e depois dos aprimoramentos do vídeo que permitiram o arquivo e a exibição após o registro, acompanha-se um longo processo de fusão com outras linguagens e práticas comunicacionais e

expressivas que tornaram a linguagem videográfica uma presença que se impõe como um hábito, basta observar as ligações via telefone móvel que em sua grande maioria ocorrem por videochamada que ganham cada vez mais a predileção das pessoas por considerarem que as videochamadas permitem uma experiência maior de presentidade, “como modo de ser daquilo que se encontra presente à vista” (Cruz, 2019, par. 19).

Nas relações hermenêuticas, o processo é de leitura e interpretação via tecnologia que vai além da incorporação. Destaque para as tecnologias de tradução que buscam de forma análoga ao funcionamento do corpo humano, traduzir a informação em imagens, por exemplo, para tornar aquilo que não é visível em uma imagem.

Na relação de incorporação, o corpo tem papel central. Trata-se de uma habilidade corporal que atribui à tecnologia ou instrumentos, objetos e aparatos tecnológicos, sobretudo aqueles que se projetam por meio de linguagem e a partir de diferentes níveis de relações, um papel de extensão ou ampliação das capacidades do corpo. O corpo assimila o funcionamento e os processos operativos da tecnologia e altera a corporeidade do sujeito que se alia àquela tecnologia e passa a agir no mundo não mais mediado, mas incorporado àquela tecnologia, e a tecnologia incorporada as práticas culturais do ser, fazer e estar no mundo.

Como acontece com o vídeo quando se incorpora cotidianamente aspectos da linguagem audiovisual que alteram a percepção e o comportamento, revelando modos de ser e estar diante das telas e o gestual do corpo, a sonoridade que precisa ser elaborada, a visualidade fragmentada e parcial, enfim a cada novo uso, incorpora-se o vídeo aos hábitos, passa-se a atuar como ser audiovisual e isso é decorrente da

performance da linguagem videográfica que opera para além da sua funcionalidade, expandindo as relações humano-audiovisual.

Referencias

Albuquerque, A. S. (2014). *Cartografias de um sujeito Hiperconectado: ciberescrituras instantâneas em dispositivos móveis* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul].

Beerstecher, D. (2020). *Festival Arte como Respiro*. Itáu Cultural. <https://dasartes.com.br/agenda/festival-arte-como-respiro-itaucultural/>

Beerstecher, D. (2020, abril 4). *04.04.2020 You do not walk alone #YouDoNotWalkAlone* [Vídeo]. Vimeo. <https://vimeo.com/404018068>

Cauquelin, Anne. (2008). *Frequentar os Incorporais. Contribuição a uma teoria da arte contemporânea*. Martins Fontes.

Cupani, A. (2011). *Filosofia da tecnologia: um convite*. Editora UFSC.

Cruz, E. L. (2019). A pré-história da significação de ousia: Uma análise da interpretação heideggeriana de ousia enquanto presentidade (Anwesenheit). *Revista Archai*, 25, e02504. https://doi.org/10.14195/1984-249X_25_4

Feenberg, A. (2018). *Tecnologia, Modernidade e Democracia*. Inovatec.

Feenberg, A. (2016). *La Tecnología en custión*. Prometeo Libros.

- Fernandes, J. (2021, agosto 4). *Para que eu seja utopia*”, 2021 [Vídeo]. Vimeo. <https://vimeo.com/582987200>
- Gillmor, D. (2004). *We the Media. Grassroots journalism by the people, for the people*. CA: O’Reilly.
- Ihde, D. (2017). *Tecnologia e o Mundo da Vida: do Jardim à Terra*. UFFS Editora.
- Ihde, D. (2009). *Postphenomenology and Technoscience*. Suny Press.
- Levy, P. (1996). *O que é o virtual*. Ed. 34.
- Ribeiro, R. S. (2014). Análise estética da videoarte. O meu corpo no corpo do outro. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, 4(7), 162-173. <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15661>
- Sarzi-Ribeiro, R. A. (2022) *Performatividades videográficas: emergências pandêmicas* [Relatório de Pós-Doutoramento, Universidade Federal de Goiás].
- Sarzi-Ribeiro, R. A. & Rocha, C. de S. (2022) *La performatividad videográfica y la ocupación del espacio en línea: OUTROS Art Festival* [Trabalho apresentado]. V Congresso Internacional de Investigación en Artes Visuales ANIAV 2022, Re/Des_Conectar, Sevilla, Espanha. <https://doi.org/10.4995/ANIAV2022.2022.15256>

Sarzi-Ribeiro, R. A. (2021). Videographic experiences in times of pandemic. *10th International Conference on Digital and Interactive Arts (ARTECH 2021)* (pp 13-15). ACM. <https://doi.org/10.1145/3483529.3483698>

Sarzi-Ribeiro, R. A. (2009). *Da Fragmentação à Virtualização: corpo, fotografia e videoinstalação* [Trabalho apresentado]. 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais, Salvador, BA, Brasil. https://anpap.org.br/anais/2009/pdf/cpa/regilene_aparecida_sarzi_ribeiro.pdf

Silva, A. C. (2020). Prêmio Pipa em Casa. Recuperado em 25 de setembro de <https://www.premiopipa.com/em-casa/>

Silva, A. C. e. (2020, outubro 112). *Lu para Juana 720pMOV* [Vídeo]. Vimeo. <https://vimeo.com/467351695>

“SALVE, JUVENTUDE”: A FORTUNA CRÍTICA DE “TRATE-ME LEÃO” NO RIO DE JANEIRO

Ana Paula Dessupoio Chaves¹
Christina Ferraz Musse²

A história de uma montagem teatral é a história de seu autor, de seu grupo, de sua época, mas, é também a história das sucessivas leituras que dela foram feitas. Na arte teatral, a comunicação só se realiza de forma plena na relação direta entre palco e plateia. Porém, para compreender o passado do teatro, são necessárias fontes que auxiliam na reconstituição da montagem. Uma delas é a crítica, que tem o poder de ser agente potencializadora de memória. No processo de reconstrução do passado como história, os meios de comunicação incluem, em suas

-
1. Doutoranda em Comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). anadessupoio@gmail.com
 2. Doutora em Comunicação e Cultura pela Un. Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e no Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM/UFJF). cferrazmusse@gmail.com

narrativas, materialidades que presentificam o passado, construindo-se como produtores de uma história imediata.

O crítico de teatro registra, coloca seu olhar em cena e traduz suas impressões. Se considerarmos o teatro como uma criação, não há dúvidas de que, entre criação e julgamento, haveria uma antítese. “A crítica começa, o julgamento termina: a criação abre, o julgamento fecha” (Morais, 2018, p. 232). Para desenvolver um texto crítico, além da subjetividade implícita, há a necessidade do conhecimento dos conceitos da teoria, da história do teatro. Então, estamos diante de um olhar especializado.

A melhor maneira de compreender uma crítica teatral, saber por que e o que ela expressa, é investigar como esse texto foi construído, quais são suas características. Perceber a significação de uma crítica é dividir a emoção e o trabalho do crítico diante da montagem. O crítico aqui será considerado como uma espécie de historiador que empresta seu olhar, que ressignifica, estabelece o contato da encenação com o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades.

Por ser a arte do efêmero, do aqui e agora, a recepção de uma determinada montagem somente pode ser vislumbrada a partir dos seus vestígios. Para Patriota, “o material elaborado pelos críticos teatrais são os documentos utilizados como ‘vozes de autoridade’ para justificar e, posteriormente, cristalizar determinadas interpretações” (Patriota, 1999, p. 89). Essa possibilidade de cristalização também permite a (re)utilização desses materiais, que delimitam temáticas, lugares e sujeitos e tornam-se uma das principais fontes de consulta para a tentativa de compreensão e reconstituição das realizações cênicas de uma época

Ao longo deste artigo, pretendemos investigar como foi a recepção da peça “Trate-me Leão” (1977-1978) – encenada pelo grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone – pelos críticos teatrais que escreviam para impressos no Rio de Janeiro. As questões que permeiam o estudo são: quais as questões que atravessam essas críticas? Quais os signos da montagem que foram mais enfatizados? Quais as particularidades que cada crítico utilizou na escrita? Nesse sentido, retrocedemos ao final dos anos 1960 e década de 1970 para entender o papel dos grupos teatrais no período, dando ênfase à intensa participação da juventude no meio teatral.

O Asdrúbal Trouxe o Trombone foi um grupo que se formou a partir de um curso ministrado por Sergio Britto no Teatro Senac, no Rio de Janeiro. Mais especificamente, foi criado em 1º de maio de 1974, por Hamilton Vaz Pereira, Regina Casé, Jorge Alberto Soares, Luiz Artur Peixoto e Daniel Dantas. Para Hollanda (2014, p. 09), o grupo trabalhou de forma pioneira com a produção cooperativada e, a fim de suprir a falta de recursos cênicos, os integrantes valorizavam a imaginação como matéria-prima de criação.

O processo de criação da terceira montagem, intitulada “Trate-me Leão”, durou nove meses. Além desse tempo de espera do público, o espetáculo passou por alguns problemas, pois foi censurado, e a falta de uma sede própria dificultou o andamento do trabalho. Em todo caso, a repercussão já alcançada pela companhia gerou expectativa dos críticos com a montagem. A peça estreou em 15 de abril de 1977, no Teatro Dulcina. O grupo trouxe para a cena o olhar de sua geração para o mundo e para si mesmo.

“Trate-me Leão”: extensão do palco para o dia a dia

“Escrevem sobre coisas interessantes. E na nossa vida, o que há de interessante?” (Gorki, 2010, p. 18)

A epígrafe que inicia esta sessão é uma das falas da peça “Pequenos Burgueses”, de Maximo Gorki, que foi incorporada à dramaturgia de “Trate-me Leão”. O trecho diz muito sobre a primeira criação coletiva do grupo, trazendo à cena questões existenciais de uma juventude urbana, branca, de classe média, que vivia na Zona Sul do Rio de Janeiro. Os atores levavam para o palco a representação de si mesmos. Assim, tornavam acessíveis esses questionamentos ao público que, em sua maioria, era composto por jovens e se reconheciam em tais problemáticas e por outros indivíduos que não se enxergavam em tal realidade.

Com “Trate-me Leão”, é fortalecido o processo de equipe, pois começam a explorar as peculiaridades de seus integrantes, em um registro de atuação que mantém indissociáveis a máscara e a personagem, recorrendo fartamente ao jogo livre e ao humor. Na criação coletiva, os integrantes abandonam o apoio dos textos clássicos e partem para a pesquisa livre do que seriam os gostos, modismos, referências, experiências, sobretudo, o desenho do cotidiano do próprio grupo e de seu círculo familiar e social.

Dessa maneira, foram confeccionadas as cenas, criadas personagens e seus diálogos, tudo relacionado diretamente com a vida dos jovens atores, pois “o grupo não entendia o teatro como um lugar separado da vida, mas como continuação dela” (Fernandes, 2000, p. 152).

Eles buscavam ter a mesma espontaneidade do cotidiano no palco, como se a prática cênica fosse apenas um reflexo de seu dia a dia.

O primeiro ponto a se destacar quanto à montagem é a quase agressiva presença da pessoa do ator, que termina se confundindo com suas personagens. Para além do texto, a montagem em si já é o resultado de um rigoroso trabalho sobre “o que quer a geração pós-AI5”. Percebe-se a levada contínua e resistente de um segundo texto que é o da exposição dramática do eu dos atores em cena (Hollanda, 2014). Os atores acabam criando uma sensação de realidade verdadeira no palco.

Cenário com poucos elementos, figurinos com poucos signos, atores com maquiagem natural ou, muitas vezes, sem nada, eram os traços de “Trate-me Leão”. Tais características contribuíam para a apresentação do ator de forma natural, desmascarado, despido de detalhes artificiais e, assim, da criação de uma realidade, facilitando o reconhecimento do público com o que está em cena. É um reflexo do palco no qual estava o ator com todas as suas particularidades físicas expostas ao olhar do outro.

Na montagem, há a presença do registro interpretativo invisível dos atores. Para alcançar essa transparência, a sensação de que não há representação, é preciso um domínio técnico, ainda que informal. Eles também se valiam de determinados procedimentos, como, no primeiro bloco, intitulado “Salve Juventude”, em que os atores usam os próprios nomes, mas trocados uns com os outros. A cena ocorre em um ambiente familiar, um apartamento de classe média carioca. Sem a presença dos pais, rapazes e moças dão uma festa e conversam seus assuntos urgentes.

O segundo ponto, não muito distante do primeiro, é a textura híbrida dos espetáculos do Asdrúbal, com sua ambiguidade autoral e seu *mix* invejável de gêneros artísticos. Em cena estão o circo, a batucada, o vídeo, as artes plásticas, a coreografia, o rock, o pop (Hollanda, 2004). O hibridismo é uma característica marcante do movimento Tropicalista, em que se utilizava da mistura de diversas linguagens como manifestação artística. No caso do Asdrúbal, podemos considerar que foram influenciados pelas produções do período pós-tropicalista. Pertenciam a uma direção mais ampla de cultura e resistência, que se expandiu por toda a década de 1970, abrigando manifestações associadas ao *underground* e produções de jornais e revistas.

O hibridismo também estava presente no próprio processo da montagem, que foi feito por meio de improvisações acerca de temas relativos à juventude, algo absolutamente divergente do modelo hegemônico que preconizava a montagem de grandes textos. O uso do humor escrachado acabou ajudando o grupo a passar pelos censores, que nem sempre entendiam as mensagens subliminares. Porém, ao mesmo tempo, criavam um código com aquele público jovem, trazendo à tona também críticas aos costumes.

Já estavam perto da estreia e o espetáculo ainda não tinha nome. Foi para a censura com o título de “Juventude” e a primeira versão acabou censurada. Hamilton mandou uma segunda versão, que foi aprovada com modificações. Evandro Mesquita, responsável pelo desenho dos cartazes e do programa, sugeriu o nome “Trate-me, Leão” e foi aceito pelos Asdrúbals. O nome parecia sob medida para o espetáculo, porque sugeria a imagem forte de um leão. Naquela altura, por conta da audácia e do risco do espetáculo, todos sentiam, de alguma forma,

que tinham que ser de fato uns leões para apresentarem uma proposta teatral arriscada como aquela (Hollanda, 2004).

De acordo com Hollanda (2004), o grupo ficou dois anos em temporada com apresentações no Rio de Janeiro, São Paulo ou em turnês, que percorreram praticamente todo o país. Os asdrúbals tornaram-se referência da juventude dos anos 1970. Em virtude disso, o espetáculo foi pauta para diversas críticas veiculadas em jornais no período. Aliás, a crítica cumpriu um papel preponderante na prática teatral no Brasil.

A crítica teatral

A crítica cumpriu um papel primordial na prática teatral no Brasil. Ela é responsável por tornar a arte conhecida e por desenvolver a reflexão. O teatro sempre teve uma ligação direta com o jornalismo. Esse diálogo, por exemplo, permitia que o crítico desempenhasse a função de “documentar” e de avaliar o espetáculo. A capacidade que o crítico tem de discernir o que é relevante em meio ao panorama teatral, ir contra ou a favor do julgamento do público geral, habilita-o e consagra-o como fonte segura para a posteridade. Historicamente, a crítica começa na imprensa brasileira pelas áreas artísticas tradicionais: a literatura, a música, o teatro e as artes plásticas.

Nos anos 1940, junto com o moderno teatro brasileiro, a crítica passou por um período de ascensão como gênero literário; havia uma crítica atenta e cúmplice daqueles valores modernos. A geração de críticos, que fazia parte do movimento teatral ou da universidade, manteve uma crítica militante e muito comprometida com o desenvolvimento de um genuíno teatro brasileiro. Aliás, foram esses críticos que fundaram um paradigma e intensificaram sua influência sobre o teatro. Na realidade,

a função do crítico ainda era confundida com o divulgador e, mesmo após a fundação da Associação Brasileira de Críticos Teatrais (ABCT), em julho de 1937, quando a crítica ganha uma certa relevância, a linha divisória entre crítica e divulgação ainda era tênue.

Outro dado importante foi a criação em 1958 do Círculo Independente dos Críticos Teatrais (CICT) que era formado por uma nova geração que pautava sua atuação em defesa da crítica afirmar seu lugar. Para Junqueira (2005), a organização tinha caráter associativo e “definia a figura do crítico como um colaborador indispensável à formação de um teatro de qualidade, cuja função não deveria ser a de mero apreciador de espetáculos, mas também a de um orientador da opinião pública” (Junqueira, 2015, p. 59). Assim, a crítica adquire força enquanto ferramenta de análise e registro, superando os tradicionais critérios de gosto e introduzindo análises minuciosas dos elementos estruturais dos espetáculos.

Na história do teatro do Brasil, várias fórmulas foram utilizadas, dando conta em proporções diferentes das várias exigências a serem contempladas pela crítica, como: a divulgação do espetáculo, a orientação em diálogo com os criadores, o registro histórico e a teorização complementar à criação (Guinsburg et al., 2009). Independente da fórmula utilizada, o eixo dela sempre será a montagem teatral que pode ser fonte de discussão de diversos outros temas. Tudo vai depender da angulação utilizada pelo crítico.

Garcia (2004) denomina a crítica teatral como um texto em estado de latência, aquele que jamais se conclui ou jamais adquire uma forma acabada e completa. Então, a crítica também funciona como um arquivo que representa parte daquele instante da montagem, do “aqui e agora”,

mesmo não trazendo toda a aura que existe em estar presencialmente no teatro. O crítico revela um modo de ver.

Antes de adentrar nas análises, foi importante buscar quais elementos são necessários para um texto ser considerado crítica teatral. Em “O que é crítica?”, série de ensaios escritos entre os anos 1950 e 1960, Barthes (1970, p. 157) afirma que a crítica “não é uma tabela de resultados ou um corpo de julgamentos; ela é essencialmente uma atividade, isto é, uma série de atos intelectuais profundamente engajados na existência histórica e subjetiva daquele que os realiza, os assume”. A crítica, ao contrário da reportagem, não é um instrumento de divulgação, e sim um instrumento de análise com ou sem juízo de valor. O objeto da crítica é um discurso, um discurso sobre um discurso.

Ainda segundo Barthes (1970), a atividade crítica deve contar com duas espécies de relações: a relação da linguagem crítica com a linguagem do autor observado e a relação da linguagem-objeto com o mundo. “É o atrito dessas duas linguagens que define a crítica” (Barthes, 1970, p. 157). São duas linguagens em confronto, dois discursos que interagem. Ou seja, a crítica como metalinguagem. Sua tarefa não é produzir verdades, mas somente validades. Garcia (2004) complementa dizendo que a linguagem do crítico é aquela que sua época lhe propõe, o termo de um amadurecimento histórico do saber, das ideias. Essa linguagem é escolhida pelo crítico, em razão de sua organização existencial, como o exercício de uma função intelectual que lhe pertence particularmente e no qual ele põe toda a sua profundidade, suas escolhas e seus prazeres.

A crítica parte do gosto, mas não se prende a ele. Muito pelo contrário. Vai além, formulando um pensamento a partir dos fenômenos

estéticos. Articula-se a teoria a fim de embasar o raciocínio. Aqui, estamos diante de um olhar especializado, mas que não é independente do olhar subjetivo. O encontro desses olhares permite captar o não representável, a energia que está sendo trocada em cena via público e faz parte da experiência estética. Então, o crítico dá outro sentido ao evento cênico.

O crítico pode ser considerado um espectador privilegiado, pela intimidade maior com o tema e o hábito da escrita. O crítico participa do processo teatral, na medida em que contribui para o aprimoramento da arte (Magaldi, 2003). Nesse estudo – em que se contempla determinados críticos que escreveram durante a década de 1970 –, iremos considerar aqueles que exerceram um importante papel na documentação da História do Teatro Brasileiro. Afinal, foram parte dos críticos – como, por exemplo, Yan Michalski, Sábado Magaldi, Décio de Almeida Prado, Barbara Heliodora – que publicaram livros que registram essa História. Assim como já mencionado, as críticas são memórias (comprometida) de um tempo. Por meio dos vestígios que o passado deixou inscrito no presente, pode-se remontar a relação da crítica teatral com o espetáculo “Trate-me Leão”, como veremos a seguir.

A fortuna crítica da montagem “Trate-me Leão”

Os jornais ocuparam papel de preponderância na história da crítica teatral brasileira, constituindo-se, por um largo tempo, como o principal veículo que registrou esse gênero textual. O teatro pode ser pensado não só como uma forma de arte que expressa diferentes circunstâncias da experiência humana, mas também como seu elemento formador. Podemos ainda considerá-lo um instrumento de interferência na vida social e observar sua potencialidade como “fala” (Barthes,

1970) que constitui a peça-chave na construção do humano. Portanto, ao observar o teatro, também se observa a sociedade e o contexto ao qual ele está inserido.

Para encontrar as críticas teatrais sobre a peça “Trate-me Leão”, que foram veiculadas no Rio de Janeiro, foi feito um mapeamento no *site* da Biblioteca Nacional, mais especificamente na Hemeroteca Digital (<http://bndigital.bn.gov.br>), e no acervo digital do jornal *O Globo* (<https://acervo.oglobo.globo.com/>), onde foi possível encontrar os exemplares digitalizados, facilitando o acesso aos arquivos. Na busca, foi utilizada expressão “Asdrúbal Trouxe o Trombone” e, a fim de refinar a seleção, observamos os resultados dos anos 1977 e 1978, período em que a montagem ficou em temporada pelo Brasil.

Importante salientar que mais do que perceber o que as críticas evidenciam sobre o ocorrido em cena, o objetivo é perceber o que os críticos consideraram como “espinha dorsal” do espetáculo. Durante a segunda etapa, dividiu-se o material narrativo encontrado por gêneros, como, por exemplo: reportagem, matéria e crítica³. Nesse sentido, chegamos aos seguintes impressos: *Jornal de Ipanema*, *Jornal do Brasil*, *Manchete*, *O Globo* e *Tribuna da Imprensa*, como pode ser observado no quadro, a seguir.

3. Tal classificação foi feita a partir da leitura do livro “Gêneros Jornalísticos” (2020), organizado por José Marques de Mello e Francisco de Assis.

Quadro 1

*Críticas e artigos teatrais sobre “Trate-me Leão”,
publicadas no Rio de Janeiro (1977-1978)*

Impresso	Data	Crítico	Título
Jornal de Ipanema	Semana de 19 a 25 de maio de 1977	Sérgio Santeiro	“Trate-me Leão”
Jornal do Brasil	25 de abril de 1977	Yan Michalski	O leão trombonista
Jornal do Brasil	18 de novembro de 1977	Macksen Luiz	Trate-me Leão para além das ondas
Manchete	14 de maio de 1977	Wilson Cunha	“Trate-me leão” É...
O Globo	26 de abril de 1977	Tania Pacheco	Os Asdrúbals: a compreensão do direito e da consciência de criar
O Globo	29 de maio de 1977	Nelson Motta	Um teatro vivo, vivo como a juventude
O Globo	10 de dezembro de 1978	Nelson Motta	“Trate-me Leão” e “O rei da vela” o igual e o diferente em duas revoluções (1968-1978)
Tribuna da Imprensa	04 de maio de 1977	Flávio Marinho	“Trate-me Leão”

Elaborado pela autora (2023).

Ao fazer o levantamento do material também consideramos importante trazer para o estudo dois textos analíticos. São eles: “Um teatro vivo, vivo como a juventude” e “Trate-me Leão e O rei da vela, o igual e o diferente em duas revoluções (1968-1978)”, escritos pelo jornalista Nelson Motta, publicados no jornal *O Globo*. O texto analítico pode ser entendido como uma síntese das ideias de uma determinada obra, de modo a traçar as principais proposições do autor. Não necessariamente quem escreve é especialista na área, como precisa ser o crítico. Nesse estilo de texto, o jornalista faz um panorama mais amplo e não

se restringe ou não se debruça tanto a um espetáculo. Porém, nesse caso, Nelson Motta traz importantes reflexões acerca da montagem e, por isso, os textos também estão no *corpus* do artigo.

De acordo com Brandão (2016), falar em metodologia nas pesquisas em teatro significa falar em consciência histórica. A autora considera que só estudamos o teatro de nosso tempo, que todo o teatro que pesquisamos se torna teatro de nosso tempo. Mesmo que a intenção seja revisitar o passado, mais especificamente a década de 1970, é preciso considerar esse material no tempo presente. Para compreender, é necessária a mediação entre o passado e o presente.

Para observar as críticas, juntamente com as ideias propostas por Brandão (2016), será utilizado o método de Análise de Conteúdo, proposto por Bardin (1977), no qual o autor apresenta os critérios de categorização, ou seja, escolha de categorias (classificação e agregação). A categoria, em geral, é uma forma de pensamento e reflete a realidade, de forma resumida, em determinados momentos. Após a leitura das críticas, chegamos às seguintes

categorias de análise: pontos positivos; pontos negativos; direção; elenco; cenografia; iluminação e trilha sonora; e elenco.

A primeira crítica sobre “Trate-me Leão” veiculada no Rio de Janeiro foi escrita por Yan Michalski (1932-1990), que trabalhou no *Jornal do Brasil* durante 19 anos, de 1963 a 1982. As questões abordadas por Michalski, na primeira crítica, intitulada “O leão trombonista”, publicada no Caderno B do *Jornal do Brasil*, logo de início, gira em torno do tema do espetáculo, que parte da vivência pessoal dos integrantes do grupo e de suas observações sobre a vida de seus conterrâneos da mesma faixa etária. O crítico não descreve o espetáculo, nem o traduz.

Ao contrário, coloca questões e propõe que o leitor vá ao teatro formar sua própria opinião a respeito do que está em debate. Durante a leitura, é possível ter acesso aos pontos considerados positivos na visão de Michalski.

A realização é importante como levantamento sociológico: como uma sinceridade digna do maior respeito, os jovens do Asdrúbal procuram despojar-se, e aos seus semelhantes, das máscaras que os hábitos específicos da sua geração lhes impuseram, a investigar o que existe por trás destas máscaras é sobretudo um constrangedor vazio. A realização é importante como levantamento linguístico: pela primeira vez a chamada gíria jovem é colocada no palco não como uma paternalizada sucessão de balbucios debilóides, mas como um código de signos que traduz uma atitude diante da vida. (Michalski, 1977, p. 02)

Para Michalski, a interpretação transparente ou invisível dos atores, livre de máscaras, sendo apenas eles no palco, é algo a ser destacado, visto que traz uma naturalidade para cena. Além disso, chama atenção para o uso da linguagem característica dos jovens. Esse recurso gera um código de linguagens que auxilia na afirmação da identidade desse grupo social. O crítico Macksen Luiz – que dividia a coluna de teatro no *Jornal do Brasil* com Michalski – também fala sobre a presença dessa linguagem jovem no palco, que ocorria “através de sinais (alguns até mesmo verbais), fragmentos de gestos e, quase sempre, de silêncios prolongados” (Luiz, 18 de novembro de 1977, p. 04). Nelson Motta (1978), ao comparar “O Rei da Vela”, encenada pelo Teatro Oficina, com “Trate-me Leão”, também reitera a importância do código de linguagens criado pelo Asdrúbal.

Tanto quanto no “Rei da vela” incorporava-se crítica, orgulhosa e bem-humoradamente a vulgaridade brasileira, no “Trate-me” o que assume grandes proporções é a transformação em linguagem teatral de alta eficácia do humor e amor das gerações brasileiras que vieram depois dos hippies e do AI-5. Eficientes porque direto, vindo das ruas do rio, Rio, código que é instruído pelo público sem as frustrações do “dejà vu” e pleno das surpresas e delícias da novidade pela qual se espera sem que se saiba como ela é ou se sequer existe. (Motta, 1977, p. 08)

Sérgio Santeiro (1977) também considera como pontos positivos a linguagem e a interpretação. O crítico fala que dá gosto ver o espetáculo. Ele comenta que os integrantes do grupo “partiram de experiências suas de juventude. Suas, minha, nossas, as dos leitores e as do público. Viver-se em cenas antes de viver os outros. Representar-se a si mesmo” (Santeiro, 1977, s.p.). Interessante que o crítico ainda discorre sobre a experiência dos atores em cena e o limite da representação, onde começa e onde acaba a pessoa e a personagem. Há um embaralhamento do que era ator e do que era personagem; esses limites foram desfeitos.

Na crítica “Os Asdrúbals: a compreensão do direito e da consciência de criar”, publicada no jornal *O Globo*, Tania Pacheco também reconhece a importância do espetáculo e dos bons artistas que compõem o grupo. Considera a montagem às vezes exagerada. Porém, para ela, o exagero, a dureza e o rigor lhe parecem extremamente positivos quando se trata de um grupo de tal talento, partindo para a sua autocrítica. Pacheco (1977, p. 36) argumenta apontando que “durante uma hora e meia, os Asdrúbals se despiram, se desvirginaram, deixaram de ser crianças prodígio gloriosamente mostradas pelos papais e se puseram em xeque”.

As observações de Pacheco (1977) sobre a encenação são feitas a partir do argumento do vazio de uma geração que precisa conviver com a falta de objetivos, com a sexualização como único e falso meio de estabelecer uma ponte de comunicação entre os indivíduos. No entanto, é por meio desse vazio e da tomada de consciência do próprio vazio que os jovens retratados pelos Asdrúbals, em meio às drogas, ao sexo e à inutilidade existencial, começam a compreender a necessidade de agir. Após a reflexão, questiona:

Mas agir como, em que direção? Como pedir a um aluno de primeiro grau que provoque uma reação em cadeira controlada? Ou fabrique plutônio? A ação irracional leva ao desespero. É derrotada antes mesmo de iniciada. E na beleza do quadro final do primeiro ato, na visão dos Asdrubals encurralados entre seu tapume de madeira e os refletores, está presente a perplexidade, a angústia, o medo de uma juventude que começa a acordar e se horroriza ante o que vê e o que entende – inclusive da própria inconsciência em que até então vivia. (Pacheco, 1977, p. 36)

No primeiro ato, descrito pela crítica, os jovens se veem diante do vazio e das angústias que os cercam. Os elementos ou a falta de elementos cênicos, inclusive, contribuem para o clima e as emoções da cena. Além disso, o palco vazio também valoriza a criatividade, na medida em que aquele espaço pode se transformar em qualquer coisa desejada pelo ator e pelo espectador. Para Pacheco (1977), o segundo ato já trata da busca por caminhos. E, é claro, dos forçosos descaminhos escolhidos por alguns.

Da opção pela vida no mato à decisão de pôr-se de quatro e rugir, como leão, instintivamente, procurando garantir o seu naco de carne, mas, mais que isso, afirmando e ratificando o seu direito

ao chão onde pisam, os Asdrúbals fizeram uma longa caminhada. Dolorida, pode-se depreender. Mas por outro lado, bela, no que significa (se acreditarmos na autocritica do espetáculo) de novo, de não-corrompido, de busca de integridade. (Pacheco, 1977, p. 36)

Na publicação “Um teatro vivo, vivo como a juventude” – o leitor está diante de um texto mais poético e envolvido com figuras de linguagem, como, por exemplo, a metáfora –, Nelson Motta também avalia sobre como o grupo trabalha a questão da juventude, fase da vida em que os sentimentos são complexos e muitas vezes exagerados. No caso dos Asdrúbals, como estavam saindo da adolescência, talvez isso tenha favorecido no entendimento dessas dualidades do “ser jovem”.

Talvez a verdadeira consciência da juventude só venha quando se sabe que ela passou. Num momento do espetáculo alguém diz que esse negócio de “juventude de espírito” é uma cascata...e é mesmo. Juventude para o pessoal do Asdrúbal, não é apenas doce pássaro, é um leão de sete cabeças, de mil olhos, de toda a fúria, de todos os sonhos; os irremediavelmente perdidos, os não realizados e os nem sequer sonhados. (Motta, 1977, p. 08)

Na categoria pontos negativos, Michalski (1977) reconhece que faltou um pouco de lucidez para que a encenação se transformasse em um depoimento definitivo sobre a geração de 1970. Em termos práticos, considera que tenha faltado, sobretudo, a presença de um verdadeiro autor dramático acompanhando passo a passo os exercícios de laboratório dos quais surgia a temática do trabalho, que pudesse amarrar o material eminentemente catártico, levantado nesses exercícios uma estrutura teatralmente mais eficiente do que a solta sucessão de cenas

que compõem “Trate-me Leão”. Além disso, critica a forma como os jovens são representados, que reforça o estereótipo:

compulsivamente obcecados por experiências sexuais meramente epidérmicas, raciocínio obnubilado pelas drogas e pela preguiça de pensar, isolados das suas famílias por tolos preconceitos de parte a parte, necessitados de afirmação apenas através de atividades como o surf, profundamente desinteressados de qualquer reflexão sobre as estruturas político-sociais que condicionam as suas vidas, não raras vezes gratuitamente violentos, e tendo como ideal máximo uma ingenuamente romântica procura de felicidade individual que se confunde geralmente com uma escapista fuga para o contato com a natureza. (Michalski, 1977, p. 02)

Michalski (1977) salienta que há o problema das ênfases e dosagens desequilibradas na montagem. A partir do momento em que existe um rico caminho aberto pelos *flashes* de medo e angústia, de ferocidade, de tomada de consciência e de emoção e que não é explorado em profundidade, fica em nível de instantes. Michalski descreve: “enquanto o folclore da babaquice romântica, do surf, do sexo obsessivo, da alienação acomodada, é tratado exaustivamente, com uma riqueza de detalhes e indefinição de abordagem crítica que beira a complacência e a cumplicidade” (Michalski, 1977, p. 02). Porém, tais discordâncias com o enfoque temático- ideológico não impediram a plena adesão do crítico à realização cênica. Luiz (1977) também considera o resultado decepcionante em termos de reflexão. No entanto, na visão do crítico se torna excepcional do ponto de vista de reportagem sobre a juventude da Zona Sul.

Na revista *Manchete*, a reflexão de Wilson Cunha sobre “Trate-me Leão e É...” dialoga com a opinião de Michalski (1977), ao dizer

que a montagem reforça uma visão estereotipada da juventude. De acordo com Cunha (1977, p. 108), “as personagens que eles criticam em cena são, de forma geral, a caricatura da juventude a partir da qual, certamente, e a julgar ainda pelo próprio texto, seus pais e professores tentam exercer o (duvidoso) direito de repressão”. Na crítica, relativamente pequena, o autor compara o espetáculo com a montagem de “É...”⁴, apresentada no Teatro Maison France e, mesmo partindo por caminhos diferentes, elas se completavam ao trazer características já cristalizadas da reacionária juventude.

Dialogando com Michalski (1977) e Cunha (1977), Flávio Marinho (1977) escreve na crítica “Trate-me Leão” que a visão de mundo dos jovens fica centrada, forçosamente, em surf, droga e sexo. Para Marinho, não poderia ser de outra forma. Afinal, por mais de uma década, “eles foram deixados à margem da sociedade, sem qualquer participação ativa nas principais transformações do País, sua vida, hoje, fica limitada a problemas imediatos de ordem familiar e escolar: esta tragédia da alienação se apodera do espetáculo” (Marinho, 1977, p. 11).

Em algumas críticas, ao final, os autores faziam uma avaliação dos diversos elementos que compõem o espetáculo. Um dos que usava tal recurso era Michalski. De acordo com o crítico, a direção de Hamilton Vaz Pereira foi considerada brilhante e

4. A peça “É...” foi escrita por Millôr Fernandes e estreou dia 15 de março de 1977, no Teatro Maison France, no Rio de Janeiro, com direção de Paulo José. A montagem conta a história de Mário, 50 anos, e Vera Toledo, 45 anos, que formam um casal de meia idade abertos a ideias de vanguarda, porém agiam diante dos acontecimentos do cotidiano de maneira estável e conservadora. A vida das personagens sofre uma reviravolta quando conhecem um casal jovem, que exhibe superioridade e segurança emocional e intelectual, a ponto de não achar graça no trivial e sentir necessidade de emoções mais profundas. No elenco estava Fernanda Montenegro, Maria Helena Pader, Fernando Torres, Jonas Bloch e Renata Sorrah.

revelava, além da confirmação do seu já conhecido talento, um amadurecimento no domínio dos recursos da *mise en scène*⁵, renunciando à cenografia com muitos signos e partindo para algo mais simples que conseguia possibilitar diversas ambientações (Michalski, 1977). Luiz (1977) considera que Hamilton foi capaz de manipular atores e emoções com destreza e segurança. Segundo Pacheco (1977), a direção também é inteligente, bonita, criativa, porém parece de segunda importância em virtude do elenco da montagem.

De acordo com os críticos Michalski (1977) e Flavio Marinho (1977), a iluminação feita por Jorginho de Carvalho, inteligente e extraordinária, Luiz (1977) reforça que o efeito da luz é instigante e comunicativo, desconexo e agitado, como a juventude que pretende abordar – e a barulhenta trilha sonora de Guilherme Vaz foram contribuições decisivas para a precisão de ambientações. Pacheco (1977) relembra que, pela primeira vez, os Asdrubals estão no palco, sem circos e cores, nus, despojados até de cenário, usando sintomaticamente os painéis de luz para criar ambiente e clarear a visão uns dos outros. Toda essa ambientação favorece a exposição da sensibilidade artística dos atores.

A contribuição mais essencial da montagem, na perspectiva de Michalski (1977), foi a do elenco, que respondia à proposta com a mesma vitalidade revelada nas duas encenações anteriores do grupo, aliada à mesma inteligência interpretativa e ao bom acabamento, sobretudo, na parte da linguagem corporal. Regina Casé e Luiz Fernando Guimarães são colocados em destaque por Marinho (1977), que acredita que tais atores conseguiram compor as personagens de maneira perfeita. Luiz (1977)

5. Esta expressão surgiu desde as apresentações das peças teatrais clássicas na França, no século XIX, para definir o movimento das personagens pelo cenário e o posicionamento dos objetos no palco.

também aponta que ambos os atores adotaram uma linha caricata na melhor tradição chanchadística⁶, mas revestida de irresistível crítica e ironia. Michalski (1977) escreve:

Regina Casé, compondo brilhantemente uma boa dezena de personagens, cada um dos quais é uma criação completa e corrosiva, está-se tornando uma atriz verdadeiramente fascinante; Luís Fernando Guimarães está também a caminho de um estilo próprio de atuação, ampliando e aprofundando a mordacidade da sua malícia e a riqueza das suas intenções. (Michalski, 1977, p. 02)

Um dos elementos apontados por alguns críticos é o amadurecimento dos Asdrúbals nessa terceira montagem. Fica nítido o quão foram importantes os outros espetáculos do grupo para conseguirem desenvolver a criação coletiva e conseguir falar sobre o que vivem. No final da crítica da Tania Pacheco, ela discorre sobre isso:

Não há dúvida de que “Trate-me Leão” é um espetáculo a ser recomendado. Principalmente para o público jovem. Mas a nova montagem do Asdrúbal transcende a de uma carreira teatral. Ela parece significar o amadurecimento de excelentes artistas, finalmente conscientes do seu papel e do significado maior dessa coisa chamada arte. E esse amadurecimento – a acreditarmos no final do espetáculo – e ratificado pela compreensão de que, para criar sob condições excepcionais, é imprescindível defender com garras dentes e rugidos o direito e a consciência do criador. (Pacheco, 1977, p. 36)

Macksen Luiz (1977) também termina a crítica intitulada “Trate-me Leão para além das ondas” recomendando o espetáculo, que no

6. A chanchada diz respeito ao espetáculo em que predomina um humor ingênuo, burlesco, de caráter popular.

momento estava em temporada no Teatro Ipanema – inclusive, percebe um amadurecimento do grupo em relação às apresentações que foram feitas anteriormente no Teatro Dulcina. O que reforça a importância do tempo, do fazer e do refazer para o aprimoramento da montagem.

Os jovens são aqueles que nos finais de tarde, depois da praia, se comprazem em ver e ouvir os seus gestos e a sua linguagem. E todos aqueles que pertencem ao exército do surfe, se não recebem muitos elementos para refletir sobre a sua condição, pelo menos descobrem que pode haver um outro mundo para além das ondas: o de artistas trabalhando com honestidade e seriedade. (Luiz, 1977, p. 04)

Ao final da análise, foi possível perceber que a maioria dos críticos acabou trazendo os dois lados da montagem. Ressaltam como aspectos positivos a criação de uma dramaturgia própria em que a vida dos integrantes do grupo estava em cena, a temática que traz uma certa preocupação existencial dessa juventude e destacam a interpretação dos atores que se aproxima da realidade. Por estarem representando a si mesmos em cena, a referência mais próxima que os atores tinham para criar uma personagem é o seu companheiro de grupo e suas experiências.

Já como pontos negativos da montagem, os críticos discorrem sobre como foi construída a imagem da juventude: obcecados por experiências sexuais meramente epidérmicas, raciocínio com interferência das drogas, isolados das suas famílias por preconceitos, necessitados de afirmação apenas por meio de atividades como o *surf*, desinteressados de qualquer reflexão sobre as estruturas políticas e sociais que condicionam as suas vidas e tendo como ideal a procura de uma felicidade individual (Michalski, 1977). Então, representaram apenas uma parcela

válida da vivência jovem, sem muito envolvimento crítico e, muitas vezes, estereotipada.

Durante a leitura das críticas, também estavam presentes os elementos da representação e eles se comunicam no texto. Os autores conseguem mostrar que os signos encontrados em “Trate-me Leão” dialogam entre si, como, por exemplo: o palco limpo, vazio de elementos, permitia a transformação do espaço em diversos ambientes; a iluminação forte favorecia a exposição dos corpos em cena, do gestual e a trilha sonora ruidosa auxiliava na atmosfera urbana ali representada. Assim, todo esse conjunto criava uma sintonia entre a interpretação dos atores, os elementos cênicos e a linguagem proposta.

Considerações Finais

Para recuperar as múltiplas recepções dos críticos da encenação de “Trate-me Leão”, foi preciso seguir rastros, caminhos por vezes desconexos, perceber entrelinhas significativas do passado e o sentido produzido no presente. Ao fazer a leitura das críticas, foi importante atentar para o fato de que a encenação e o texto sobre a montagem são feitos para o seu tempo, para pensar aspectos da vida cotidiana. Os valores ali retratados são dialógicos – medos e alegrias, anseios e ambições, delícias e angústias, problemas e soluções – e merecem ser discutidos, porque, de certa maneira, são o retrato de um momento, como diz Nelson Motta (1977), “Trate-me Leão” é um espetáculo-depoimento.

A partir do levantamento, ficou claro que as críticas atuam como parte da memória do teatro brasileiro e os críticos são fundamentais para essa construção. Durante a década de 1970, inclusive, o teatro tinha muita relevância para o jornalismo cultural. As críticas faziam

parte diariamente dos periódicos e possuíam um espaço generoso nas páginas dos impressos. Vale lembrar que esse espaço variava de acordo com o veículo. Os principais periódicos do período, como *Jornal do Brasil* e *O Globo*, traziam na página das críticas até mesmo fotografias da montagem. Assim, era possível discutir não apenas sobre a prática teatral, como também sobre o seu sentido dentro da sociedade brasileira.

Como visto, há uma variedade de formas e escolhas executadas pelos críticos. Não existe uma melhor estrutura de texto, não há uma fórmula preconcebida. O que existe é o sentido reflexivo, o olhar verticalizado sobre o espetáculo. Afinal, a crítica é autêntica e é, sobretudo, uma criação autônoma. Com diz Magaldi (1995), o crítico precisa primeiro saber escrever e, depois, vai aflorando com o tempo, como a autoridade fundada em conhecimento de arte tão complexa, sensibilidade para captar o novo, e a cultura geral que inscreve o teatro no conjunto da produção humana. Então, cada crítico vai trazer para o primeiro plano o que considera ter mais expressão e isso é legítimo.

Por mais que a forma de escrever o texto seja diferente, os olhares dos críticos se comunicam. A espinha dorsal de “Trate-me Leão”, a partir do olhar dos críticos, é a linguagem teatral estabelecida pelo grupo. No palco, o público tem acesso a trechos de histórias de vida, gostos, personagens que, em muitas cenas, mostram-se vazios em termos de reflexões. Porém, ao mesmo tempo, eles não têm medo de revelar-se, desnudar-se e mostrar-se da forma mais transparente possível. Com seus aspectos positivos ou negativos, os autores reconhecem que a encenação gera a reflexão sobre valores múltiplos, como aqueles jovens se reconheciam e ressignificavam a vida.

Por fim, o que ecoa das sete vozes aqui analisadas, ainda que de maneira breve, é a importância da inserção no espelho de sentido produzido pelas obras e, quando for o caso, apontar as limitações. Assim como fizeram em “Trate-me Leão”, o que esses críticos e jornalistas garantiram foi o deslocamento da posição de juiz para a de testemunha, de estar atendo aos fatos e transmiti-los para o público.

Referências

Bardin, L. (1977). *Análise de conteúdo*. Edições 70.

Barthes, R. (1970). *Crítica e verdade*. Perspectiva.

Brandão, T. (2006). Artes cênicas: por uma metodologia da pesquisa histórica. In A. Carrera, B. Cabral, L. F. Ramos, & S. C. Farias (Orgs.), *Metodologia de pesquisa em artes cênicas*. 7 Letras.

Cunha, W. (1977, Maio 14). “Trate-me Leão”. “É...”. *Manchete*, p. 108.

Fernandes, S. (2000). *Grupos teatrais – Anos 70*. Editora Unicamp.

Garcia, M. C. (2004). *Reflexões sobre a crítica teatral nos jornais – Décio de Almeida Prado e o problema da apreciação da obra artística no jornalismo cultural*. Editora Mackenzie.

Górki, M. (2010). *Pequeno-burgueses*. Hedra.

- Guinsburg, J., Faria, J. R., & Lima, M. A. de. (Orgs.). (2009). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. Perspectiva.
- Junqueira, C. (2005). A crítica teatral carioca e a consolidação do teatro brasileiro moderno. *Folhetim*, 21, 56-65.
- Hollanda, H. B. (2014). *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70*. Aeroplano.
- Luiz, M. (1977, Novembro 18). Trate-me Leão para além das ondas. *Jornal do Brasil*, 04.
- Magaldi, S. (2003). *Depois do espetáculo*. Perspectiva.
- Magaldi, S. (1995). O teatro e a função da crítica. *Revista Percevejo*, III(3).
- Marinho, F. (1977, Maio 04). Trate-me Leão. *Tribuna da Imprensa*, 11.
- Michalski, Y. (1977, Abril 25). O leão trombonista. *Jornal do Brasil*, 02. Michalski, Y. (1972, Outubro 12). Os perigos do entusiasmo. *Jornal do Brasil*, 02.
- Motta, N. (1978, Dezembro 10). “Trate-me Leão” e “O rei da vela”, o igual e o diferente em duas revoluções (1968-1978). *O Globo*, 08.
- Motta, N. (1977, Maio 29). Um teatro vivo, vivo como a juventude. *O Globo*, 08.

Morais, F. (2018). *Arte é o que eu e você chamamos arte*. Bazar do Tempo.

Pacheco, T. (1977, Abril 26). Os Asdrúbals: a compreensão do direito e da consciência de criar. *O Globo*, 36.

Patriota, R. (1999). *Vianinha – um dramaturgo no coração do seu tempo*. Hucitec.

Pereira, H. V. (2004). *Trate-me Leão*. Objetiva.

Santeiro, S. (1977, Maio 19, 25). Trate-me Leão. *Jornal de Ipanema*, s.p.

BATMAN E INTERNACIONALISMO: AS TREVAS DO CAVALEIRO NO PENSAMENTO NEOCONSERVADOR

*Renan Claudino Villalon¹
Vicente Gosciola²*

Versões de parte do universo da DC Comics trazidas pela equipe cinematográfica de Zack Snyder são adaptadas em *Batman v Superman: Dawn of Justice* (2016), obra que reapresenta uma das trajetórias mais inquietantes sobre o sombrio herói que se torna o bilionário Bruce Wayne (Ben Affleck) ao vestir o manto animalesco do Batman, sob uma maneira trágica e caótica (em suas sensações), real e virtual (em suas camadas midiáticas) e política (no desenvolvimento de sua história)

-
1. Doutor em Comunicação.
Docente e Pesquisador na Universidade Anhembí Morumbi.
renan.villalon@gmail.com
 2. Pós-Doutor em Mídia-Arte.
Docente no Programa de Pós-Graduação em Comunicação na Universidade Anhembí Morumbi.
vicente.gosciola@gmail.com

que nos traz um discurso de ordem dos mais rígidos e dominadores ao universo do cineasta. Da construção de traumas que o prendem em passados (antigos ou remotos) impedindo-o de seguir em frente sem o manto do Cavaleiro das Trevas, da mistura de códigos e linguagens ficcionais do cinema e dos *videogames* e na questão do embate ideológico (no campo da direita) em meio ao clima bélico e catastrófico que se forma entre as personificações dos personagens-título, o projeto à idealização da Justice League de Zack Snyder possui considerações válidas a serem observadas.

De acordo com os materiais de *making of*, disponibilizados pela distribuidora Warner Bros. e sobre a produção cinematográfica de *Batman v Superman*, a ideia inicial que permeou a equipe de produção foi de começar a explorar o universo da DC Comics com maior intensidade e profundidade, tendo em vista a própria visão mítica que os cineastas possuíam sobre os personagens (Snyder, 2016). Consequente uma produção de sentido trazida com base nalgumas sensibilidades estéticas brevemente comentadas pela equipe de cineastas, a noção de discurso de ordem é pautada pelos sistemas de exclusão que Michel Foucault apresenta no livro *A Ordem do Discurso* (de 1970). Entre os quais, e sobre o personagem aqui analisado, o silenciamento de sua voz diante das instituições – a palavra proibida (Foucault, 1999, p. 19) – e o modo pelo qual se identifica como vigilante geram um discurso que...

... não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é, também, aquilo que é o objeto do desejo; e visto que [...] o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo porque, pelo o que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar. (Foucault, 1999, p. 10)

O discurso de ordem neoconservador do Batman estará incapacitado principalmente pelo sistema de exclusão denominado como vontade de verdade, que no filme aparece sustentado pelas instituições (p. 17), que exerce uma característica pressão sobre os demais sistemas de exclusão (p. 18). E isso porque, caso estejamos diante de uma palavra proibida ou interdita, assim atingida por outro discurso de poder mais presente e ativo, a sua exclusão se dá por não se ter “o direito de dizer tudo, que não se pode falar de qualquer coisa” (Foucault, 1999, p. 9) – o dizer/falar configurados sobre o personagem Bruce Wayne pelos pensamentos e ações neoconservadores. Mas como isso se apresenta na obra? Entro agora nas sensações causadas pela estética filmica e nos caminhos interpretativos que elas nos orientam.

Nos primeiros segundos de *Batman v Superman* escutamos uma das melodias de Hans Zimmer através de uma composição em piano – enquanto escutamos Bruce Wayne remeter-se a um passado idílico que já não existe mais –, mas logo em seguida vemos um conjunto de pessoas caminhando, seguido por dois caixões carregados e com um menino e dois senhores de idade na frente... Trata-se de um funeral. Repentinamente, a criança começa a correr em direção à floresta ao lado da entrada do túmulo. Na cena seguinte vemos uma família saindo de um cinema, o pai abraça a mãe e um menino – o mesmo que está correndo na outra cena –, trata-se da família dos Wayne. Um ladrão surge diante deles, o pai tenta reagir ao assalto e leva um tiro. Na cena em paralelo na floresta, a criança Bruce Wayne (Brandon Spink) cai num poço, com expressão de desespero. Na cena do assalto, a mãe tenta reagir contra o bandido que atira na mulher fazendo com que ela caia e as pérolas do colar que usava se espalhem pelo chão. O marido chama a esposa em

vão. Na cena da floresta, Bruce cai no fundo do poço e uma das pérolas do colar de sua mãe cai ao seu lado. Ele se levanta e percebe que está diante de uma caverna de morcegos, que o atacam... No entanto, a revoada dos animais faz a criança levitar em direção ao topo do poço, e escutamos o adulto Bruce Wayne (Affleck) dizer: “No sonho, eles me levavam para a luz... Um linda mentira”.

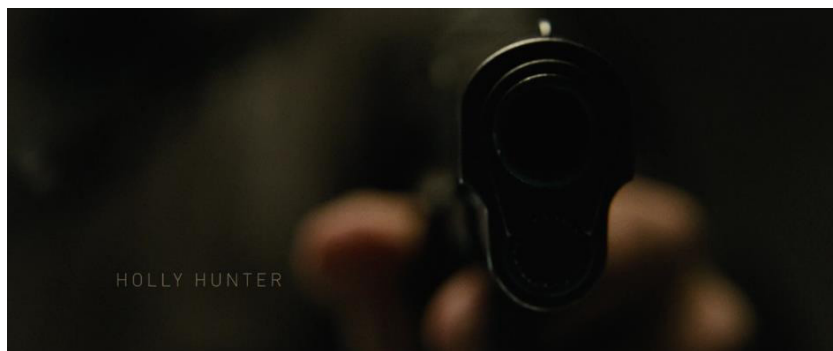
As sensações que se tem aqui são trágicas, em meio a uma reação emotiva de tristeza e envolto de um forte ressentimento e melancolia, devido ao passado idealizado pelo personagem que é impossível de retornar, mas no qual ele se mantém preso e indissociável. No entanto há uma carga sensível de ressurgimento, um renascimento simbólico, através de um forte contraste numa polaridade entre luz (topo do poço) e trevas (caverna de morcegos), como se ambos se complementassem. Esta atmosfera – termo aqui trabalhado conforme Gumbrecht (2014, p. 13) – possui uma paleta azulada que aparece sob uma qualidade britânica, pois na “Inglaterra, o azul é uma cor melancólica. Se um inglês disser ‘*I’m blue*’ é porque está triste” (Heller, 2013, p. 85), o que se contrasta harmonicamente com a cena do assalto e assassinato dos pais de Bruce, que está banhada pela cor sépia num “tom cromático de marrom muito intenso” (p. 486) que traz uma forte sensação de envelhecimento e decomposição, daquilo que está murchando e definhando (p. 473), assim como estão os sentimentos de Bruce desde a morte de seus pais. A relação do marrom com o outono – natureza murchando (Heller, 2013, p. 473) – está no princípio da sequência, do funeral sob a queda de folhas de árvores à lembrança sépia do assalto.

Mas quais são as ambiências – termo aqui trabalhado conforme Gumbrecht (2014, p. 16, pp. 56-58) – midiáticas nesta ambiência

filmica? Atento à composição de planos referente à cena do trágico assalto (Figs. 1 a 4) em que cada enquadramento remete à *graphic novel* *Batman: The Dark Knight Returns* (1986), de Frank Miller (Fig. 5), servindo para que o espectador do filme compreenda sensivelmente qual é o Batman que ele acompanhará nesta obra: trata-se de um Bruce Wayne que possui o trauma da morte de seus pais atormentando-o desde criança. Na obra de Miller, são os quadros que tratam da lembrança traumática adicionados com outros que expressam o horror no rosto do milionário, ao passo em que associa a morte de seus pais com o que escuta da televisão sobre atos criminosos, que o leva a decidir voltar a ser o Batman (Andreotti *et al.*, 2017, p. 63). E ligar isso pela ideia de um prólogo em sonho se mostra fundamental para mostrar: a mente de Bruce em constante colapso, a não superação da morte dos pais e o vazio que o personagem sente – temática na obra de Miller –, elementos essenciais à emoção proativa que terá durante *Batman v Superman*.

Figura 1

Plano detalhe da arma do criminoso



Adaptado de Snyder (2016).

Figura 2

Close-up da expressão de Bruce com detalhe no punho de seu pai



Adaptado de Snyder (2016).

Figura 3

Plano detalhe do cartucho da bala saindo do revólver



Adaptado de Snyder (2016).

Figura 4

Close-up do rosto de Martha Wayne ameaçado pela arma



Adaptado de Snyder (2016).

Figura 5

Lembrança do assassinato dos pais de Bruce



Adaptado de Miller (2002).

Um dos destaques nesse momento também se dá na cena do funeral, quando a criança Bruce cai no poço e é atacado por morcegos,

mas o desfecho da cena mostra outras camadas midiáticas. Ainda que parte da composição seja mostrada na HQ de Miller, ao invés de termos um único morcego aterrorizante aterrorizando a criança, enxergamos aqui uma revoada de morcegos – incidindo na produção de presença (Gumbrecht, 2010, p. 13) da obra – que remete à textura na estética de *Batman Begins* (2005), de Christopher Nolan, quando a criança Bruce (Gus Lewis) cai num poço da Mansão Wayne e é atacado por inúmeros morcegos (Fig. 7).

Figura 6

Bruce sendo levitado pelos morcegos ao topo do poço da Mansão Wayne



Adaptado de Snyder (2016).

No entanto, a confiança que o Bruce da obra Snyder traz a mesma sensação de confiança e de superação que o adulto Bruce (Christian Bale) possui ao entrar na caverna da Mansão Wayne pela primeira vez (*Batman Begins*), quando a revoada de morcegos ao seu redor não o assusta (Figs. 8). A diferença na cena de Snyder se dá pelos morcegos levitarem a criança ao topo do poço, embora o plano em *contra-plongée*

possua exatamente o mesmo enquadramento usado por Nolan em seu filme (Figs. 6 e 7), quando a criança (Lewis) cai no poço.

Figura 7

Bruce caindo no poço da Mansão Wayne



Adaptado de Nolan (2005).

Figura 8

Bruce envolto de morcegos na caverna da Mansão Wayne



Adaptado de Nolan (2005).

Em todo o caso, embora o Bruce Wayne de *Batman Begins* possua um realismo urbano derivado das histórias de Miller (DiPaolo, 2011, p. 51), a integração de parte de sua estética no Bruce mais velho interpretado por Ben Affleck é direcionada a outro sentido, que possui alguns aspectos de realismo estético, mas sempre sob climas mais sombrios, o que gera outra forma de combater os seus inimigos. Não obtendo a mesma linha moral que enxergamos na interpretação de Christian Bale, os motivos que causam uma sensação de reação ficam mais destacados ao perceber outro trauma (noutras mídias) adicionados na trajetória do Batman de Snyder. Penso agora noutras características que são importantes à estética política do personagem, através de uma sensibilidade que seria insuficiente caso considerasse apenas quadrinhos, filmes e *games*.

O embate ideológico entre os personagens-título tem como base estrutural um momento categórico no início do século XXI: os atentados terroristas às Torres Gêmeas do World Trade Center e ao prédio do Pentágono nos Estados Unidos em 11/09/2001. Os cineastas responsáveis por *Batman v Superman* (2016) mesclam alguns dos principais acontecimentos desse dia com este que será mais um trauma na história do Bruce Wayne interpretado por Ben Affleck, gerando atitudes internacionalistas pela presença do anti-herói. Vejamos como a estética nos traz caminhos sensíveis para essa compreensão.

A segunda sequência do filme se inicia com a tela em branco, na qual aparece o letreiro: “Metropolis: A Humanidade é apresentada ao Superman”. Surge um helicóptero da Wayne Industries pousando num porto enquanto vários jatos se direcionam à uma espaçonave alienígena, que está soltando raios azulados no solo e causando destruição na cidade. Bruce entra num carro e se dirige a um dos prédios da sua

empresa, passando por uma cidade em destruição enquanto tenta avisar Jack (Hugh Maguire), um dos seus funcionários, para esvaziar o prédio devido às implosões causadas pela máquina extraterrestre. Bruce para o carro a uma certa distância do local a tempo de ver um avião se colidindo com a espaçonave, fazendo-a cair. Ele sai correndo do carro, enquanto Jack, que ficou no prédio, o enxerga ser atingido por dois seres voadores. Bruce tenta ligar para Jack, mas o sinal está inoperante. O prédio no qual Jack está desaba, formando uma intensa fumaça pelos escombros, e Bruce corre em direção ao prédio, sendo engolido por ela. Nesse momento, Bruce se vê sozinho entre os escombros, mas logo reconhece um funcionário embaixo de um enorme pedaço de aço sobre as suas pernas. Após salvar o rapaz com a ajuda de outros homens, Wayne salva uma menina que seria esmagada por escombros, e ao perguntar sobre a mãe da criança, ela chorando aponta para um dos prédios destruídos. Bruce abraça a menina enquanto vê Zod (Michael Shannon) e Superman (Henry Cavill) lutando no céu e decaindo seus corpos noutra local próximo dali.

A sensação de ameaça permanente é devido a um clima de destruição quase bélico no qual emerge a ambiência nova iorquina do 11/09/2001, pois a sequência filmica é construída a partir de fragmentos visuais e/ou sonoros encontrados na imprensa jornalística midiática, em documentários e/ou em registros amadores de transeuntes no dia dos atentados. É verdade que há uma primeira camada estética da qual emerge o gênero do *sci-fi*, mas a condução de Snyder é diferente, pois dessa superficialidade há uma estética de devastação mais impactante.

A estética do gênero de ação que encontramos nesta sequência de *Batman v Superman*, e que considero de proximidade com a dos

filmes-catástrofes sob o subgênero de super-heróis, é conduzida por aspectos dentro e fora da obra, quando pensamos no que o filme e as imagens promocionais sobre ele nos entregam e o que isso produz de presença. Dois aspectos são fundamentais para encontrarmos situações do 11/09/2001 presentificadas na ambiência filmica: (1) a sonoridade das ligações telefônicas de Bruce a Jack; e (2) a visibilidade sob um ponto de vista terreno em que acompanhamos Bruce Wayne. Esses elementos aparecem como uma segunda camada estética, do ponto de vista urbano, diante de um reconhecimento material trabalhado de acordo com o gênero da ficção científica.

O primeiro deles nos é apresentada quando Bruce conversa com Jack sobre a necessidade de esvaziar o prédio da empresa, devido ao risco posto pela máquina alienígena. Num primeiro momento, Bruce consegue ter contato com o seu funcionário, mas na sequência a ligação telefônica é impedida pelo sinal ficar inexistente, uma situação muito parecida com o que passou um trabalhador de escritório que estava numa das Torres Gêmeas no dia e horário dos atentados, mostrado no documentário *9/11: Phone Calls from the Towers* (2009), de James Kent. Num dos registros conhecemos a situação de Kevin Cosgrove ao fazer uma ligação ao 911 e conversar com os operadores da linha de emergência, explicando como está a situação dentro do prédio no qual se encontra (Torre Sul do WTC) após certo tempo da colisão de um dos aviões na construção (Bartholomew & Burke, 2009). No documentário, o funcionário de escritório repetidamente diz que não consegue enxergar devido à fumaça escura que atingiu o andar e que não está conseguindo respirar, até o momento em que escutamos um forte barulho e a ligação fica sem sinal, pois o prédio em que estava começa a ruir.

Embora vejamos uma intensidade emotiva menor na interpretação de Hugh Maguire (Jack) e uma catástrofe mais rápida, temos uma ambiência e seu desfecho correlatos entre a ficção e o fato real, pois assim como Kevin se encontrava preso acima dos andares aonde colidiu o avião com a Torre Sul, Jack também é visto andares acima da colisão que o corpo do Superman têm com o Wayne Financial, assim como acompanhamos Jack até o momento fatídico de sua morte, um desfecho parecido ao que se escuta durante a ligação de Kevin Cosgrove no documentário, com ambos (personagem e vítima real) sendo retratados a partir de uma ligação telefônica.

É visível a atmosfera de destruição enquanto acompanhamos a condução do carro por Bruce, e é dessa característica que temos o segundo aspecto, pois a intensidade das nuvens de fumaça e dos impactos de aviões caindo no solo de Metropolis é uma violência presente. Mas se tratarmos como secundária esta nítida intensão “de dar aos acontecimentos uma dimensão grandiosa” (Nogueira, 2010, p. 45) própria dos filmes-catástrofe, a situação de maior destaque é quando Bruce chega num ponto da cidade, desce do carro e enxerga um avião colidindo com a espaçonave alienígena (Fig. 9). A forma de tratar o enquadramento para essa cena é similar a um registro real, realizado do ponto de vista da rua, diante de uma equipe de bombeiros que se deparam com a colisão do primeiro avião na Torre Sul em meio a uma inspeção viária (Bogado, 2021). Os bombeiros, ao checarem uma parte do asfalto nas ruas de Manhattan, ouvem um avião voando baixo, e um dos irmãos documentaristas que filmavam imagens ordinárias no local (Polydoro, 2019, p. 82) – Jules e Gédéon Naudet – aponta a câmera para os prédios ao perceber que o avião está se direcionando aos edifícios comerciais.

Em seguida, vemos a colisão e escutamos a explosão, conforme resgata a série documental *One Day in America* (2021), dirigida por Daniel Bogado, no primeiro episódio: *First Response* (Fig. 10).

Figura 9

Avião colidindo na espaçonave



Adaptado de Snyder (2016).

Figura 10

Avião colidindo na Torre Sul do WTC



Adaptado de Bogado (2021).

Até mesmo o som do avião voando baixo é equiparável ao som do avião que se colide com a máquina alienígena, aqui sob a mesma condição visual das Torres Gêmeas no registro documental, e tanto neste documentário quanto no filme de Snyder existem bombeiros enquanto personagens registrados diante da catástrofe. Por último, a nuvem de fumaça que cresce após a queda do Wayne Financial, em que Bruce vai de encontro, corresponde a várias imagens que retratam os momentos nos quais as Torres Gêmeas sucumbiram, assim como o filme também representa a devastação encontrada em documentários sobre os atentados, como em *9/11: Day that change the World* (2011), de Leslie Woodhead (Figs. 11 a 16).

Figura 11

Bruce correndo para o Wayne Financial



Adaptado de Snyder (2016).

Figura 12

Nuvem de fumaça da queda da Torre Norte do WTC



Adaptado de Woodhead (2011).

Figura 13

Bruce dentro da fumaça na queda do Wayne Financial



Adaptado de Snyder (2016).

Tendo em vista a dimensão das destruições trabalhada no filme, a sensação de ameaça permanente assume uma estética de catástrofe de

um subgênero pelo qual a atmosfera forma uma ambiência de “mortes progressivas das diversas personagens; [de] risco constante em que as enormes massas humanas se encontram, atingindo por vezes a própria humanidade inteira; [e por dentro da] lógica sacrificial que as adversidades exigem” (Nogueira, 2010, p. 45).

Figura 14

Por dentro da fumaça na queda da Torre Sul do WTC



Adaptado de Woodhead (2011).

Figura 15

Prédio destruído pela queda do Wayne Financial



Adaptado de Snyder (2016).

Figura 16

Prédio destruído pela queda da Torre Sul do WTC



Adaptado de Woodhead (2011).

Do ponto de vista do sentido, o que significa estruturar um personagem heroico a partir desta histórica presença catastrófica? Na época dos atentados terroristas ao World Trade Center, pouco tempo após os ataques, já havia uma compreensão de que os EUA estavam diante de um “momento de ruptura no sistema das relações internacionais” (Barbosa, 2002, p. 72), algo que modificaria a denominação de sua própria agenda referente à política mundial. A impotência de Wayne se estende a outros aspectos, como a ameaça na sua economia empresarial. Lembro o leitor que no último plano da sequência em *Metropolis* temos um *contra-plongée* que enquadra Bruce, a criança salva por ele e uma enorme placa da Wayne Financial caída no chão, o que corresponde à ameaça que os EUA sofreram numa época de hegemonia financeira (Barbosa, 2002, p. 73) que o destacava diante dos atores globais capitalistas.

Ao tratar do pensamento neoconservador em política externa, Carlos G. P. Teixeira categoriza quatro temas como estruturantes às ações governamentais estadunidenses após os atentados de destaque no World Trade Center:

São eles: unilateralismo, internacionalismo não-institucional, democracia e poder militar. [Ao] explorar a discussão sobre o unilateralismo, tópicos como hegemonia e unipolaridade serão considerados; tal como o tema da democracia leva à discussão sobre a importância do elemento moral no neoconservadorismo. (Teixeira, 2007, p. 81)

Entendendo que são esses os aspectos sob os quais vejo o Batman de Snyder diante do Superman do mesmo cineasta, numa situação análoga ao posicionamento dos EUA contrário a imigrantes do Oriente Médio no pós-11/09/2001, volto à estética sombria deste Cavaleiro das Trevas para encontrar nas suas camadas midiáticas elementos de sentido, e assim, vejamos como os indícios neoconservadores fluidamente surgem no decorrer de sua presença produzida.

Uma das cenas mais características sobre as ações de Bruce Wayne é quando vemos como o Batman esteticamente se apresenta e confronta criminosos. Numa das cenas, vemos uma dupla policial chegar num local de onde a central lhes informou que gritos ecoaram de uma residência aparentemente vazia. Vemos alguns morcegos saindo de uma chaminé na casa abandonada, enquanto o carro de polícia chega ao local. A escuridão na residência é iluminada pelas lanternas dos oficiais, e eles encontram um *batarang* próximo do cômodo onde é vista uma jaula, com várias mulheres ali dentro. Uma delas fala: “Ele nos salvou... Um demônio”,

mas quando o policial abre a jaula, que já estava destrancada, a moça fecha a jaula (apavorada) e diz: “Ainda está aqui” – nesse momento ouvimos gritos de um homem no andar de cima da casa. Um dos policiais cuida das mulheres enquanto o outro sobe as escadas. Ao chegar no andar, ele encontra um homem amarrado, e ao olhar para o lado vê uma figura escura na parede. Assustado, o policial atira repetidamente na sombra, que se move e sai do ambiente pelo telhado. Quando o seu companheiro chega no local, ambos percebem que se tratava do Batman, e que ele torturou e marcou o criminoso durante seu interrogatório.

A sensação de inquietude provocada pelo clima de trevas possui uma fragmentação midiática que se inicia com a presentificação do mesmo clima em *Batman Begins* (2005), novamente aqui percebido pela ambiência em que o Batman também utiliza da escuridão e das sombras provocadas por ela para assustar os seus adversários ou se esconder deles, inclusive da polícia. Se compararmos a linguagem cinematográfica do gênero do terror utilizada na cena, “o risco corrido pelas personagens e as consequentes angústia e ansiedade” (Nogueira, 2010, p. 38) são caracterizados por um plano que identifica o herói, já usado no filme de Nolan, mas que é retrabalhado por Snyder como se o horror interno deste Batman se estendesse além do seu corpo e cobrisse todo o ambiente cenográfico (Figs. 17 e 18). Essa característica expressionista presentifica a atmosfera provocada pela presença do Batman encontrada na HQ *Detective Comics #656* (1993), escrita por Chuck Dixon. Nesta parte do evento compartilhado, Batman usa de sua presença “demoníaca” para assustar e impedir que criminosos mantenham seu domínio sobre o departamento da polícia de Gotham City, numa arte que usa do “poder contido nas sombras para transmitir sentimentos de horror”

(Nazário, 2002, p. 652), assim como o tratamento dado por Snyder na apresentação de seu Batman no filme (Figs. 17, 20 e 21).

Figura 17

Batarang fincado numa parede em meio à escuridão



Adaptado de Snyder (2016).

Figura 18

Batarang fincado numa parede



Adaptado de Nolan (2005).

A problematização deste Batman está na forma proativa pela qual age, copiosamente flertando com o fascismo enquanto usa de sua teatralidade técnica para aterrorizar as pessoas (DiPaolo, 2011, p. 54),

conforme também se enxerga nas composições quadrinescas nas páginas da HQ abaixo (Fig. 19) e na sua correlação ao momento filmico descrito (Figs. 20 e 21).

Figura 19

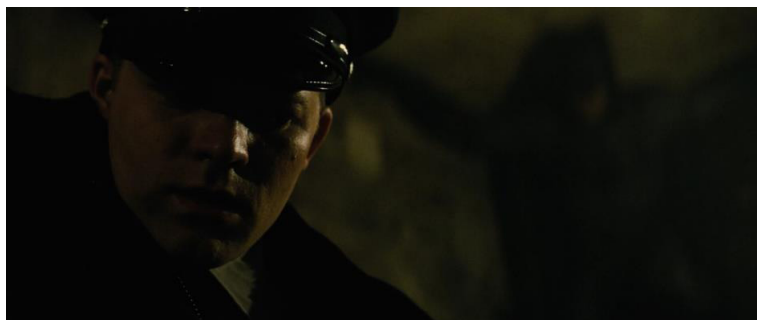
Criminoso apavorado pela presença do Batman



Adaptado de Dixon (2018, pp. 207-230).

Figura 20

Policial sentindo a presença (em segundo plano, desfocado) do Batman



Adaptado de Snyder (2016).

Figura 21

Policial espantado após Batman fugir do cativoiro



Adaptado de Snyder (2016).

Não há respeito pelos Direitos Humanos nas ações desta versão do Batman, pois ele se autoconfigura como investigador (não se importando com o trabalho das instituições policiais), oficial (de violência extrema), interrogador (com táticas de tortura) e juiz (a “marca do morcego” feito por uma queimadura no corpo dos criminosos é um aviso para que detentos matem os “marcados” na prisão). Ou seja, ele retira qualquer possibilidade de um julgamento dentro das condutas legais e demonstra nítida descrença na recuperação social de criminosos, após lutar contra o crime como vigilante por mais de vinte anos. Isso o orienta ao pensamento neoconservador pós-11/09/2001, em que ao se basear numa conduta suspeita “em relação ao Estado, que valoriza mais a liberdade [individual] do que a equidade com doses generosas de patriotismo, hierarquia e ceticismo em relação ao progresso” (Finguerut, 2007, pp. 3-4) adiciona-se “uma postura externa mais agressiva, com mais iniciativa, mais gastos militares, mais atenção para os temas da segurança e da defesa [na] construção de uma ordem internacional” (p. 5), que no filme

configura-se diante da questão política sobre o Superman, visto como um estrangeiro. Logo, tal demonstração de força e poder (Teixeira, 2007, p. 88) numa ordem individual vigente compreende as instituições de segurança como um problema às suas ações, pois estamos diante do unilateralismo do anti-herói com base na sua postura internacionalista:

aparentemente nenhum grupo político dá tanto peso a essa opção, inclusive no plano retórico, como os neoconservadores, cuja preferência pelo unilateralismo é explicitamente declarada. [...] a postura internacionalista preconizada pelos neoconservadores adiciona um elemento fundamental à ação unilateral, vista como uma opção necessária para uma potência com pretensões globais. Nessa direção, Krauthammer avalia que “a virtude do unilateralismo não é apenas que ele permita a ação. Ele força-a”. (Teixeira, 2007, p. 87)

Quando se trata do tom de agressividade tecnológica do Batman, esta aparece nalguns recursos que são reconhecidos ao enxergarmos Alfred testando e/ou consertando alguns equipamentos usados por Bruce, como o “reconfigurador de voz” – que deixa a sonoridade da voz de Bruce mais grave, para intimidar seus inimigos, e o *batmobile*: equipado com intensas armas de fogo. Ambas as presenças produzidas pelos objetos que o Batman utiliza unem o seu caráter unilateralista com um dos aspectos do poderio militar pautado pelos neoconservadores:

No início do século XX, o presidente norte-americano Theodore Roosevelt cunhou uma famosa frase que passaria a designar a política externa dos Estados Unidos naquele período como a “diplomacia do grande porrete” (“*big stick diplomacy*”). A frase [...] dizia: “Fale manso e carregue um grande porrete; você irá longe” (“*Speak softly and carry a big stick; you will go far*”).

[...] Do ponto de vista neoconservador, entretanto, o tom de voz também é algo importante, mas com o sinal invertido ao preconizado por Roosevelt, ou seja, os Estados Unidos devem carregar o porrete e falar grosso, à medida que isso serviria para dissuadir potenciais inimigos. (Teixeira, 2007, p. 93)

Como é percebido, uma ação preventiva (além da reação e do reacionarismo) se configura na presença do Batman e em como ele se apresenta aos seus inimigos, que neste filme nem sempre são personagens vilanescos. Isso porque o que se pressupõe é fazer com que (aqueles os quais identifica como vilões) percebam que é inútil tentarem competir com o seu poder, pois assim como os neoconservadores, “o fortalecimento do poderio militar [possui] o propósito de enviar uma ‘mensagem para potenciais inimigos: nem pense nisso’” (Teixeira, 2007, p. 93). Temos aqui já dois aspectos bem definidos em minha produção de sentido: unilateralismo e poderio militar. No entanto, o discurso de ordem neoconservador pautado pelo Batman está sempre em confronto com outro discurso de ordem mais presente que o dele, impedindo que a sua palavra (desejo) se manifeste como verdade, pois a verdade vigente é pautada por leis contrárias à sua vontade.

O fato de eu ressaltar que a tentativa de impedimento da palavra de Bruce por Alfred se complementa com o impedimento do mesmo discurso pelas instituições é porque, segundo Teixeira (2007), ideias que contornam vontades que se concretizam em guerras preventivas estão dentro do tema do internacionalismo não-institucional, enquanto pauta do pensamento neoconservador (p. 84) – alguns autores avaliados pelos pesquisadores acreditam que os EUA “deveriam adotar uma postura internacional que seja ‘mais, do que menos inclinada a agir quando as crises

se rompem, e preferencialmente antes de elas se romperem” (Teixeira, 2007, p. 84), o que se converge na idealização da guerra preventiva. A diferença desse pensamento para o já tradicional conservadorismo internacionalista – também comum no campo liberal estadunidense, vide a política dos drones militares do ex-governo de Barack Obama – “é que os conservadores normalmente aproximam-se mais da visão realista, ao passo que os neoconservadores buscam explicitamente um afastamento em relação ao realismo” (Teixeira, 2007, p. 83), assim como, através dessa visão realista, a postura dos conservadores é mais defensiva do que proativa no que se refere ao plano internacional.

Dessa maneira, assim como Irving Kristol sintetiza a ideologia neoconservadora ao afirmar que o governo estadunidense devesse praticar uma política de ação e não de reação (Teixeira, 2007, p. 83), o mesmo “saber” está presente no posicionamento de Bruce Wayne pós-ataques kryptonianos (povo originário do Superman), além das consequências pela sua mente estar atormentada por pesadelos. Como ação efetiva, a noção igualmente ideológica referente ao poderio militar reforça o tema internacionalista não-institucional visto no discurso de Bruce Wayne, em que a analogia entre os ataques kryptonianos e os atentados terroristas do 11/09/2001 terminam convergindo para o mesmo fim militarista:

Após os ataques de 11 de setembro de 2001, o neoconservadorismo advogaria um pensamento estratégico ainda mais ousado – a ideia de guerra preventiva. Para Perle, os atentados de 11 de setembro teriam ensinado aos Estados Unidos a lição de que não poderiam mais cometer “o erro de esperar demais” antes de lidar efetivamente com as ameaças. [...] os ataques terroristas daquele ano reforçaram a revisão dos conceitos de contenção e dissuasão consagrados no período da Guerra Fria. (Teixeira, 2007, p. 95)

As camadas de sentido político nas ações do Batman são sustentadas por uma forte carga emotiva de violência extrema em suas ações ou premeditações, enquanto forças que representam as instituições ou discursos institucionais estão sempre se contrapondo ou impossibilitando, de alguma maneira, a sua presença de vigilante, o que é sensível na cena em que vemos o *batmobile* em ação. Nesse momento, Batman usa de todo o poderio bélico do veículo para impedir o transporte de kryptonita pela equipe de criminosos, carga que pretende usar como uma arma para matar o Superman. O veículo militar do anti-herói, muito mais do que os veículos e as armas dos bandidos, é responsável por uma intensa destruição no local onde ocorre a perseguição, ao mesmo tempo em que o Cavaleiro das Trevas deliberadamente mata os criminosos com as armas de fogo do *batmobile*, independentemente da situação. No final da cena, o único a parar o Batman é o Superman, inutilizando o *batmobile* e dizendo claramente ao anti-herói: “Da próxima vez que iluminarem o seu sinal no céu... Não apareça. O morcego está morto. Enterrado. Considere isso misericórdia” (Snyder, 2016).

A sensação de violência no clima de destruição bélico e de uma ambiência sombria, assim como no filme, é correlato à presença do *batmobile* no jogo eletrônico *Batman: Arkham Knight* (2015), dirigido por Sefton Hill, inclusive vários armamentos utilizados pelo Batman, como o cabo de guincho (para puxar os carros) e as metralhadoras acopladas no veículo (para destruir os carros dos vilões), além do próprio *design* do *batmobile* do *game*, que em seu modo de batalha traz um formato comparável ao veículo cinematográfico (Figs. 22 a 27).

Figura 22

Design do batmobile em modo de batalha



Adaptado de Playstation. (2014c, junho 6).

Figura 23

Design do batmobile



Adaptado de Snyder (2016).

Mas o destaque maior está na estética de destruição causada pelo poderio militar tanto do veículo nos *videogames* quanto pelo veículo cinematográfico, já que a cena de perseguição é correlata a

alguns desafios proporcionados no *game*, o que para os consumidores de ambas as mídias gera um aspecto de identificação e de conforto (“lugar comum”).

Figura 24

Batmobile em combate, lançando mísseis de ataque



Adaptado de Playstation (2014b, junho 10).

Figura 25

Batmobile em combate, lançando mísseis de dispersão



Adaptado de Snyder (2016).

Figura 26

Batmobile em combate com armamento de fogo



Adaptado de Playstation (2014a, dezembro 1).

Figura 27

Batmobile em combate com munição de fogo



Adaptado de Snyder (2016).

No campo do sentido isso indica outro caráter internacionalista neoconservador no personagem: uma perda de qualquer tipo de visão

humanitária (Teixeira, 2007, pp. 84-85) que busca uma ligação profunda com os seus interesses particulares, o que na sua visão peculiar corresponderia ao interesse que os governos deveriam seguir, resposta à excessiva desconfiança das instituições democráticas – perceba como os quatro temas neoconservadores não existem distantes uns dos outros, a ótica dessa ideologia conecta seus aspectos (Teixeira, 2007, p. 81).

O grande problema do Batman nesta cena, o Superman, surge no final da cena de perseguição como o poder das instituições democráticas supranacionais contrário à ideologia neoconservadora do Cavaleiro das Trevas. Nesta altura do filme, Clark Kent já descobriu que parte da polícia de Gotham City ajuda o Batman e que o anti-herói marca alguns dos criminosos que captura para que estes sejam mortos nas instalações prisionais de Metropolis. Ao perceber isso, o Homem de Aço assume uma postura como defensor dos Direitos Humanos.

Por último, o tema que aqui me resta é o da democracia conforme os neoconservadores a compreendem e a promovem, e de início já nos traz algumas dúvidas: Como o regime democrático é visto pelos neoconservadores de acordo com o entendimento da democracia americana? Há espaço na democracia para uma ideologia que se baseia por um unilateralismo de caráter militarista dentro de um internacionalismo não-institucional?

Se recuperarmos as ideias de Michel Foucault, o regime político pela tripartição dos poderes – democracia (Japiassú & Marcondes, 2001, p. 50) – está adentrado no terceiro sistema de exclusão foucaultiano: a vontade de verdade, principalmente se relacionarmos tal elemento teórico ao posicionamento da senadora Finch (Holly Hunter) em *Batman v Superman*. Segundo o autor, a vontade de verdade “apoia-se sobre um

suporte institucional: é ao mesmo tempo reforçada e reconduzida por todo um compacto conjunto de práticas”, entre elas as práticas regulamentadas por governos democráticos, pelas quais percebemos uma parte do “modo como o saber é aplicado em uma sociedade, como é valorizado, distribuído, repartido e de certo modo atribuído” (Foucault, 1999, p. 17). Desse modo, considerando as instituições democráticas como o que apoia uma vontade de verdade, enquanto sistema de exclusão importante ao ordenamento de um discurso, estas têm como fundamento exercer sobre demais discursos uma pressão, pois a vontade de verdade “não cessa de se reforçar, de se tornar mais profunda e mais incontornável” (Foucault, 1999, p. 19).

Em se tratando da política externa estadunidense, sua conexão com a democracia está presente na tradição do país desde as suas origens (Teixeira, 2007, p. 89), mas há diferenças nas suas formas de aplicação. Enxergando a democracia como elemento central nas relações externas estadunidenses, há dois possíveis papéis na defesa dos valores democráticos: (1) auto apresentação como exemplo que pode ser seguido pelos demais países; ou (2) a promoção ativa de sua democracia internacionalmente. No segundo se encontram os neoconservadores. Quando o discurso que autorizava a palavra da lei é impedido – a categórica cena da explosão do Capitólio estadunidense no filme –, ou seja, com o silenciamento do discurso democrático institucional pela senadora Finch, outro discurso se manifestará: o neoconservadorismo internacionalista de Bruce Wayne.

Tanto uma parcela considerável da população de Metropolis quanto o Cavaleiro das Trevas compreenderão o Homem de Aço como uma ameaça à liberdade individual e aos valores democráticos do país.

Bruce assume assim uma espécie de missão pessoal, ligando-a ao legado de sua família, como civilizador/salvador do mundo, o que se configura como a promoção da democracia pela força do poderio militar (Texeira, 2007, p. 90), tão comum aos neoconservadores: “Negligenciando a eficácia da legislação e das instituições internacionais, preferindo confiar no ‘poder’ e não no ‘papel’ como base das relações internacionais, o neoconservadorismo entende que o uso da força é sempre uma alternativa a ser constantemente considerada” (Texeira, 2007, p. 93).

A promoção da democracia, num paralelo sobre a proteção do mundo contra uma ameaça, e pelo qual surgem outros variados aspectos envolvendo a luta do Superman contra o Batman, é a orientação da democracia neoconservadora que largamente se mantém na estética e na semântica que estruturam o discurso de ordem de Bruce Wayne, que após a queda do Capitólio (verdade pelo Poder Legislativo) se manifesta com maior veemência. Uma das cenas em que esse posicionamento se consolida é no longo confronto-título do filme.

Há um momento semântico e muito característico do Batman nesta sequência do filme de Snyder, isso porque quando o anti-herói vence a luta, Bruce diz as seguintes palavras: “Creio que seus Ihe disseram que você significa algo... Que está aqui por uma razão... Meus pais me ensinaram uma lição diferente, morrendo na sarjeta por razão nenhuma: Eles me ensinaram que o mundo só fará sentido se você forçá-lo a isso” (Snyder, 2016). O interessante aqui é que a violência estética e a premeditação da morte pelo Cavaleiro das Trevas reforça a supremacia do personagem diante da sua vitória, pois o anti-herói ignora completamente os valores que o Superman simboliza e autoriza a si mesmo ensiná-lo o que é ser um humano antes de exterminá-lo,

desprezando a sua existência através de um imperativo moral que o afasta de uma abordagem realista (Teixeira, 2007, p. 89). Novamente o pensamento neoconservador se manifesta, pois nele há a promoção da democracia (no sentido dos valores morais dos EUA como ordenadores do mundo) pela força e de acordo com os seus próprios interesses, como uma “forma de assegurar a manutenção de uma ordem mundial pacífica e próspera” (Teixeira, 2007, p. 90).

Portanto, compreendo que diante de todas essas informações estéticas e semânticas, envolvendo presentificações das mais violentas e sombrias do Cavaleiro das Trevas com características que tendem a um extremismo político, e sabendo das atualizações de narrativas como a HQ de Frank Miller e a trilogia fílmica de Christopher Nolan, uma dúvida se mantém diante de estudos já realizados sobre o personagem, assim como neste:

a busca de Batman por justiça facilmente levanta a questão: que direito Bruce Wayne tem de assumir para si o confronto dos males da sociedade? Não são seus meios violentos e raciocínio raivosos pouco diferentes dos métodos e motivações empregados pelos próprios criminosos e loucos que ele jurou derrotar? Não é o próprio Batman, indiscutivelmente, um terrorista, se não um ditador fascista em formação? A pergunta é justa. (DiPaolo, 2011, p. 58)

O que se pode concluir é que os métodos e a ideologia presente no personagem Bruce Wayne em *Batman v Superman* (2016) autoriza e reafirma o pensamento neoconservador referente à política externa estadunidense pós-atentados terroristas de 11/09/2001. Nesse sentido, a estruturação do seu discurso de ordem através dos quatro temas aqui

revisados de acordo com a estética do anti-herói – unilateralismo, poderio militar, internacionalismo não-institucional e democracia – diante da nulidade do contradiscurso ordenador que o impedia de agir – o Poder Legislativo através do Capitólio estadunidense – apenas reforça essa autorização por si mesmo que reorienta suas ações como táticas de guerra preventiva contra aquilo que enxerga como ameaça. Isso visto mesmo quando a dita ameaça não é real ou trazida pelo outro personagem – antes mesmo do Superman compreender Batman como uma ameaça, o Cavaleiro das Trevas já agia de forma premeditada contra o Homem de Aço. Desse modo, a presença produzida em *Batman v Superman* (2016) traz específicas presentificações sobre o anti-herói Batman referente a uma destotalidade midiática (em sentido estético), mas não discursiva (em sentido semântico), mais orgânica e harmônica em sua construção, e a sua destemporalidade emerge na maneira como a sua atualização tecnológica midiática nos mostra algumas camadas sensíveis que resgatam um sentimento e época pós-atentados e os combinam sob um ideal mais sombrio ao personagem, que se estende à desterritorialidade na trajetória do anti-herói no filme.

Referências

- Andreotti, B., Marangoni, A., & Zanolini, M. (2017). *Quadrinhos através da História: As Eras dos Super-Heróis*. Criativo.
- Barbosa, R. (2002). Os Estados Unidos pós 11 de setembro de 2001: implicações para a ordem mundial e para o Brasil. *Revista Brasileira de Política Internacional*, 45(1), 72-91. <https://bit.ly/3ItGk2l>

- Bogado, D. (Diretor). (2021). *9/11: One Day in America – First Response* [Streaming]. 72 Films e National September 11 Memorial & Museum.
- DiPaolo, M. (2011). *War, Politics and Superheroes: Ethics and Propaganda in Comics and Film*. McFarland & Company, Inc..
- Dixon, C. (2018). *Batman: Prelude to Knightfall*. DC Comics, Inc.
- Finguerut, A. (2007). *Os Neoconservadores e a Direita Cristã nas administrações de George W. Bush* [Trabalho apresentado]. XXIV Simpósio Nacional de História, São Paulo, SP, Brasil. <https://goo.gl/zxgQVD>
- Foucault, M. (1999). *A Ordem do Discurso - Aula Inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de Dezembro de 1970*. Edições Loyola.
- Gumbrecht, H. U. (2014). *Atmosfera, Ambiência, Stimmung: Sobre um Potencial Oculto na Literatura*. Contraponto: Ed. PUC-Rio.
- Gumbrecht, H. U. (2010). *Produção de Presença: O que o Sentido não consegue Transmitir*. Contraponto.
- Heller, E. (2013). *A Psicologia das Cores: Como as Cores afetam a Emoção e a Razão*. Gustavo Gilli.
- Hill, S. (Diretor). (2015). *Batman: Arkham Knight* [Digital]. DC Entertainment, Rocksteady Studios e WB Games Montréal.

- Japiassú, H., & Marcondes, D. (2001). *Dicionário Básico de Filosofia* (3a ed.). Jorge Zahar Editor.
- Kent, J. (Diretor). (2009). *9/11: Phone Calls from the Towers* [Streaming]. Darlow Smithson Productions e Channel 4 Television Corporation.
- Miller, F. (2002). *Batman: The Dark Knight Returns*. DC Comics, Inc.
- Nazário, L. (2002). *O Expressionismo e o Nazismo, 389-448*. In J. Guinsburg (Org.), *O Expressionismo*. Editora Perspectiva.
- Nogueira, L. (2010). *Manuais de Cinema II - Géneros Cinematográficos*. LabCom Books: UBI.
- Nolan, C. (Diretor). (2005). *Batman Begins* [Streaming]. DC Comics, Patalex III Productions Limited, Syncopy e Warner Bros..
- Playstation. (2014a, dezembro 1). *Batman: Arkham Knight -- Ace Chemicals Infiltration Trailer Part 2 | PS4* [Video]. YouTube. <https://bit.ly/3avAWuS>
- Playstation. (2014b, junho 10). *Official Batman: Arkham Knight -- Batmobile Battle Mode Gameplay footage | E3 2014 | PS4* [Video]. YouTube. <https://bit.ly/2LaUXOP>
- Playstation. (2014c, junho 6). *Official Batman: Arkham Knight -- Batmobile Battle Mode Reveal (PS4)* [Video]. YouTube. <https://bit.ly/3tfCwdf>

- Polydoro, F. da S. (2019). A filmagem acidental dos acontecimentos e o regime visual do século XXI. *Novos Olhares*, 8(1), 73-86. <https://bit.ly/3pC5eTa>
- Snyder, Z. (Diretor). (2016). *Batman v Superman: Dawn of Justice – Ultimate Edition* [Blu-Ray]. Atlas Entertainment, Cruel and Unusual Films, DC Entertainment e RatPac-Dune Entertainment.
- Teixeira, C. G. P. (2007). Quatro Temas Fundamentais do Pensamento Neoconservador em Política Externa. *Revista Brasileira de Política Internacional*, 50(2), 88-96. <https://goo.gl/NHxKGs>
- Woodhead, L. (Diretor). (2011). *9/11: Day that change the World*. Brook Lapping Productions, France 3 (FR 3), NHK e Smithsonian Channel.

A MÚSICA BRASILEIRA NA ERA DA REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA: UMA ANÁLISE DA EXPERIÊNCIA DO OUVINTE DE DISCOS DE VINIL E AS PLATAFORMAS DE STREAMING

*Gustavo Xavier Agostinho¹
Gabriele Oliveira Teodoro²*

A música brasileira é uma das maiores expressões culturais do nosso país, muito conhecida por sua diversidade e riqueza. Ao longo do século XX, a música popular brasileira passou por uma série de movimentos e transformações, desde a Era de Ouro do rádio passando pela efervescência da Tropicália nos anos 60, o surgimento da MPB

-
1. Graduado em Comunicação social pelo CES/JF.
Aluno especial do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).
megustaxaguta@gmail.com
 2. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).
gabriele.teodoro@estudante.ufjf.br

(Música Popular Brasileira) e a consolidação de gêneros regionais como o forró e o baião. Nos anos 80, o rock e a música eletrônica ganharam espaço, enquanto a década seguinte foi marcada pela explosão do axé, o rock dos Raimundos, O Rappa, Charlie Brown Jr. e companhia e o *manguebeat*. A chegada do século XXI trouxe consigo a revolução digital e o advento das plataformas de streaming, transformando radicalmente a forma como consumimos e interagimos com a música.

Nesse contexto, a música segue se transformando com influência direta da revolução tecnológica, que redefiniu a maneira como interagimos com a arte no século presente. Este artigo se propõe a explorar a dinâmica complexa entre a experiência de ouvir vinil e acessar músicas através das plataformas de streaming musicais.

A base teórica para esta investigação é fornecida por Walter Benjamin, cujo texto “A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica”, escrito em 1936, levanta questões fundamentais sobre a autenticidade, singularidade e aura da obra de arte. Nas palavras de Benjamin, aura é “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (Benjamin, 1994, p. 170).

Embora Benjamin não tenha aplicado essas ideias ao contexto musical, acreditamos que seus conceitos podem ser de grande valia para compreensão da transformação apreciativa musical na contemporaneidade. A aura da obra de arte, tal como delineada por Benjamin, evoca uma sensação de singularidade, autenticidade e presença, que ecoa na experiência de ouvir um disco de vinil. À medida que nos aprofundamos na era digital e nos serviços de streaming, essa aura, de certa forma, se desvanece. As músicas se tornam arquivos digitais, desprovidos de uma

existência física e tangível. No entanto, podemos argumentar que essa perda da aura física é compensada pela acessibilidade e conveniência que os serviços de streaming oferecem.

O confronto entre a preservação da aura dos vinis e a perda dela nos serviços de streaming gera questionamentos essenciais sobre o que significa apreciar uma obra musical. Benjamin argumentou que a aura está intrinsecamente ligada ao valor de culto de uma obra de arte, sua autenticidade e significado ritualístico. Quando aplicamos essa noção ao vinil, percebemos que o ato de colocar um disco na vitrola, a capa do álbum, a textura do vinil e até mesmo o estalo característico no início de uma faixa, contribuem para uma experiência musical enriquecida por toda essa atmosfera. No entanto, com os serviços de streaming, a ênfase muda do valor de culto para o valor de exposição, pois que a música passa a ser consumida em segundo plano, enquanto realizamos outras atividades, por vezes, em nossos próprios dispositivos digitais.

Neste cenário os discos de vinil desempenham o papel central, de onde vem a atração. Carregam consigo a necessidade de atenção, o que faz do ritual um momento contemplativo demandando tempo, influenciando e sendo influenciados pelo ambiente em que são apreciados. Tudo isto contribui para uma imersão única na experiência musical. Além do mais, o formato analógico oferece uma qualidade de som peculiar, rica em nuances e texturas que se destacam em relação às versões digitais.

Contudo, à medida que a tecnologia avançou, surgiram as plataformas de streaming musical, proporcionando acesso instantâneo a um vasto catálogo de canções. Essa praticidade na apreciação da música redefine a forma como a experimentamos. Isso nos leva a uma

questão crucial: a era do streaming musical acarreta na perda da aura e singularidade que Benjamin atribui à obra de arte?

Na investigação presente, dividiremos o artigo em duas partes fundamentais. Primeiro, faremos uma breve abordagem sobre os pensamentos de Walter Benjamin de acordo com seu texto. A aura da obra de arte é um elemento central em sua discussão, destacando a unicidade e autenticidade que a torna especial. A partir desses conceitos, analisaremos a experiência de ouvir discos de vinil, e como essa mídia sonora contribui para a preservação da aura musical.

No segundo momento, mapearemos e entrevistaremos o responsável pela principal loja de discos em Juiz de Fora, Minas Gerais, e também um ouvinte, colecionador e apreciador de vinil, explorando os sentimentos e memórias associados a essa mídia. Por conseguinte, investigaremos como a interação física com o objeto estético proporciona uma vivência única, que pode influenciar a forma como nos relacionamos com as harmonias reproduzidas. Observaremos a diferença dessa experiência na era do advento dos streamings musicais, que trazem consigo novas possibilidades, tais quais, a de pular faixas, criar listas de reprodução personalizadas e a de receber recomendações algorítmicas, podendo alterar a maneira como as pessoas recebem a composição, o que favorece um consumo mais superficial e fugaz.

Portanto, este estudo busca lançar luz sobre a complexa relação entre a música brasileira e a experiência sonora na era digital, aplicando os conceitos de Walter Benjamin sobre a obra de arte, à música, proporcionando uma compreensão mais profunda das mudanças que moldam nossa apreciação musical. Ambas as experiências têm singularidades e desafios, e é fundamental reconhecer as diferentes possibilidades que

cada uma oferece na contínua evolução da música brasileira como uma expressão artística significativa.

Vinís, streamings musicais e a aura da obra de arte

Os vinís têm uma aura especial, uma vez que cada reprodução exige zelo e concentração. O ritual de retirar o disco da capa, colocá-lo na vitrola e ajustar a agulha, por exemplo, contribui para uma imersão mais profunda na experiência musical. Além disso, o formato analógico proporciona uma qualidade de som peculiar, com nuances e texturas diferentes das versões digitais.

No entanto, com o avanço tecnológico, surgiram as plataformas de streaming musical, que oferecem acesso a um vasto catálogo sonoro de forma prática e instantânea. Essas plataformas representam uma inovação no modo como consumimos e interagimos com a música na era digital, oferecendo acesso instantâneo a um grande catálogo de faixas de música através da internet e proporcionando aos usuários a liberdade de explorar uma diversidade de gêneros, artistas e álbuns de forma imediata.

Dentre as características mais marcantes dos serviços de streaming está a capacidade de personaliza-lo. As plataformas utilizam algoritmos sofisticados para analisar os hábitos de audição de cada usuário, oferecendo recomendações de músicas e playlists específicas. Isso não apenas facilita a descoberta de novos artistas e estilos, mas também cria uma experiência altamente adaptativa, moldada de acordo com as preferências individuais de cada ouvinte. Essa customização não se limita apenas à seleção de músicas, mas se estende para a criação das próprias playlists.

O advento das plataformas de streaming transformou significativamente a indústria musical. Enquanto a venda de vinis já foi o principal modelo de receita, o streaming agora domina o cenário, representando uma parte substancial do faturamento da indústria da música (Smith & Telang, 2016).

Essa facilidade de acesso e a possibilidade de ouvir canções em qualquer lugar e a qualquer momento, mudaram a forma como as pessoas consomem música. Diante disto, surge a questão: a experiência de ouvir música através das plataformas de streaming acarreta na perda da aura e da singularidade que Benjamin atribui à obra de arte?

A análise aprofundada da experiência sonora proporcionada pelos discos de vinil se estende para além da mera apreciação auditiva. Adentrando um reino de sensações e significados ricos, os vinis não são meros portadores de som, mas instrumentos que catalisam um relacionamento profundo entre o ouvinte e a obra musical. A singularidade dos discos de vinil não reside apenas na qualidade sonora peculiar que proporcionam, mas também na demanda de tempo e atenção que cada reprodução requer, diferentemente das plataformas. O ritual meticuloso de retirar o disco da capa, posicionar cuidadosamente na vitrola e ajustar a agulha não é um ato banal, mas sim uma cerimônia que transcende o mero ato de ouvir, proporcionando uma imersão mais profunda da experiência. A prática é intensificada pelo formato analógico, que oferece uma riqueza de sutilezas e texturas conferindo uma profundidade auditiva que se distingue nitidamente das versões digitais.

Esse fenômeno, amplamente discutido na literatura sobre música e cultura, é também alvo de reflexões por parte de autores diversos. Theodor Adorno, pertencente também à Escola de Frankfurt, assim

como Walter Benjamin, aborda a materialidade da música e como ela se relaciona com a experiência estética do ouvinte.

Em “Filosofia da Nova Música” (1949), o autor defende como a escuta atenta e dedicada de uma obra musical permite a apreensão de suas complexidades, transcendendo a mera reprodução sonora. Adorno argumenta que a audição meticulosa e concentrada permite uma compreensão mais profunda das peculiaridades da obra musical, elevando a experiência a um patamar superior de apreciação estética (Adorno, 1949).

Entretanto, na medida em que adentramos a era digital, nos deparamos com a ascensão das plataformas de streaming musical, que inauguraram uma nova forma de se consumir composições. Essa revolução tecnológica democratizou o acesso a uma ampla gama de obras musicais, proporcionando uma prática instantânea. O advento dessas plataformas alterou radicalmente a maneira como as pessoas se têm com as obras, introduzindo uma nova dinâmica na relação entre o ouvinte e o que é reproduzido. A questão que se apresenta é se a transição para o meio digital resulta na perda da aura e da singularidade que Walter Benjamin atribui à obra de arte autêntica, pois para o autor, a autenticidade do objeto artístico é constituída pelo “aqui e agora” da obra. (Benjamin, 1994, p. 167).

Para compreendermos esta questão, é importante explorar os conceitos benjaminianos sobre a aura da obra de arte. O autor argumenta que a aura é uma qualidade única e inerente à obra de arte autêntica, composta por elementos espaciais e temporais que conferem à obra uma presença singular, mesmo quando observada à distância. Esta noção se revela especialmente pertinente quando examinamos a experiência de

audição dos discos de vinil, onde a interação física com o objeto estético intensifica a conexão emocional com a música. Benjamin define aura como “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (Benjamin, 1994, p. 170).

Os discos de vinil não apenas proporcionam uma experiência auditiva, mas também estabelecem uma relação afetiva única, muitas vezes transmitida de uma geração para outra. Essa conexão emocional é reforçada pelo papel dos proprietários de lojas de discos, que atuam como mediadores culturais, auxiliando na preservação e transmissão dessa mídia. Tais aspectos enriquecem não só a vivência individual, mas também contribuem para a resistência do significado cultural dos discos de vinil numa contemporaneidade efêmera. Desta forma, o caráter aurático do vinil nunca se desvincula inteiramente de sua importância como elemento de ritualização na apreciação musical

Portanto, a aplicação dos fundamentos de Benjamin sobre a aura da obra de arte à música não só desenvolve nosso entendimento sobre a mudança da experiência com a música, mas também lança luz sobre os desafios e oportunidades que surgem com a transição para o meio digital. Ambas as mídias, a analógica e a digital, possuem suas singularidades, sendo crucial reconhecer as diferentes possibilidades que cada uma oferece e como isso altera a nossa relação com a canção.

Depoimentos

Para alicerçar a nossa pesquisa, empreendemos entrevistas com duas figuras fundamentais para a compreensão da relação entre o vinil e a experiência musical: João Roberto de Moreira, o proprietário do

“Museu do Disco”, a loja de discos mais proeminente de Juiz de Fora; e Guilherme Nehmy, um entusiasta do vinil com uma trajetória de 40 anos. A intenção primordial desses depoimentos é estabelecer pontes entre os conceitos teóricos abordados e as vivências individuais e coletivas de pessoas que experimentaram tanto a era dos discos de vinil quanto a dos serviços de streaming.

Recorrendo à metodologia da História Oral, conforme delineada por Paul Thompson (1992) e Verena Alberti (2004), coletamos testemunhos individuais. Thompson ressalta a importância da História Oral. Segundo ele, essa abordagem confere vida à própria narrativa histórica e a aproxima da memória, desafiando os mitos consagrados e promovendo uma transformação radical do seu significado social.

Verena Alberti (2004) complementa essa perspectiva ao destacar que a História Oral tem o poder de enriquecer a narrativa oficial, ao oferecer um depoimento pessoal e uma visão alternativa àquela transmitida oficialmente. Ela ressalta o caráter vívido e peculiar dos documentos pessoais, que conferem um valor inestimável à experiência singular de um indivíduo na história:

há nela uma vivacidade, um tom especial, característico de documentos pessoais. É da experiência de um sujeito que se trata; sua narrativa acaba colorindo o passado com um valor que nos é caro: aquele que faz do homem um indivíduo único e singular em nossa história, um sujeito que efetivamente viveu – e, por isso dá vida a – as conjunturas e estruturas que de outro modo parecem tão distantes. E, ouvindo falar, temos a sensação de que as descontinuidades são abolidas e preenchidas com ingredientes pessoais: emoções, reações, observações, idiossincrasias, relatos pitorescos. (Alberti, 2004, p. 14)

Os depoimentos coletados se revelam como testemunhos individuais e afetivos ligados ao vinil, que envolvem a interação do entrevistado com essa mídia. Cada um desses relatos remete a lembranças significativas que contribuem para a construção da identidade do entrevistado, e seu papel específico no desenvolvimento dessa relação.

Dessa maneira, vemos uma interseção entre memória e História Oral, ambas atuando como complementos essenciais na compreensão do passado e do presente. Longe de serem antagônicas, essas abordagens e metodologias coexistem em harmonia, sem hierarquia estabelecida.

Os depoimentos coletados são individuais, mas ressoam como parte de uma visão diversificada de experiências. Interessa-nos principalmente focar nas concepções pessoais de cada entrevistado e nos detalhes inseridos nelas, que podem revelar possíveis paralelos com os conceitos teóricos previamente abordados. Seguem os depoimentos:

A mudança que houve é que hoje em dia a maioria ouve música dos streamings, mas tem muitos colecionadores que continuaram, nunca pararam de comprar disco e o que a gente está entendendo é que de um tempo pra cá muitos jovens estão querendo ter o produto físico, tanto o vinil quanto o CD e o DVD. Então, o que a gente tá perdendo com a indústria fonográfica que não está soltando mais o lançamento, a gente está ganhando com os clientes colecionadores querendo ter o físico mesmo. O que a gente está entendendo é que mais pra frente um pouquinho, todo mundo vai sentir falta de ter sua coleção de CD, ter sua coleção de LP... porque muitos querem ouvir uma musiquinha, vai lá e coloca, mas não tem uma capa (física), não tem nada... Então a gente tá sentindo que muita gente está vindo atrás do colecionável. O negócio é que agora é um objeto de colecionador. Mudou e mudou muito. Antigamente o nosso carro chefe de final de ano era o lançamento do Roberto Carlos, samba enredo, novela das nove... Todo mundo querendo dar de amigo oculto. Hoje não existe mais isso, mas tem aquele colecionador e aqueles

jovens que querem ter, que vivem quase todos os dias aqui na loja garimpando o que tem pra fechar sua coleção e também para conhecer. O que chega de gente aqui que nem conhecia o que é um disco de vinil, como funciona...você não imagina! E é isso que está conseguindo manter a gente no mercado. Existem dois pontos. Um é o colecionador que nunca deixou de comprar, mesmo na baixa ele continuava garimpando; e existem os jovens. De um tempo pra cá houve a moda retrô. A novela mostrava tanta coisa, a fita cassete, a fita de vídeo... com isso, o mercado começou a lançar esses aparelhos retrôs, toca discos, etc. Muitos jovens que nem conheciam o vinil começaram a querer comprar, por causa da novela. (João Roberto Moreira, comunicação pessoal, 2023)

Sempre fui e serei consumidor voraz de música. Ainda coleciono vinil e CD e entendo como avanço (inovação) a chegada do streaming. É muita informação nesse conteúdo, tipo infinito. Amplia nosso saber musical. O ponto negativo é a distribuição mínima para os artistas. Portanto, percebo que a nostalgia de mídias como vinil, CD, k7, podem andar juntas e aliadas com as novas plataformas. A mídia que fui inserido e que me fez apaixonado por música sempre foi o vinil...com 18 anos comprei meus primeiros cds e daí comecei a coleção dessa mídia. Impossível não desenvolver um afeto especial com ele. Por isso coleciono ainda. Herdei discos de meus pais, tios e amigos. Lembro-me de acordar de madrugada e pegar minha vitrola portátil e escutar discos de Roberto Carlos, Tonico e Tinoco, Benito Di Paula. Atualmente frequento todas as feiras possíveis. Sismo com um disco e vou numa feira pra achá-lo (Guilherme Nehmy, comunicação pessoal, 2023).

Os depoimentos coletados não apenas reforçam a singularidade do vinil enquanto objeto de coleção, mas também resgatam a importância do afeto e da memória na preservação da aura musical associada a essa mídia específica. Mais do que um mero meio de reprodução, o

vinil se torna um artefato carregado de significado e emoção, capaz de transcender gerações e estabelecer uma conexão íntima com a música.

Além disso, a cultura de colecionismo desempenha um papel crucial na preservação dos vinis. O mercado de discos, seja físico ou online, oferece um espaço para entusiastas e colecionadores buscarem relíquias musicais. Essa comunidade não apenas valoriza os vinis como objetos de arte, mas também contribui para a perpetuação da experiência única associada a essa mídia. A participação em eventos como feiras de discos e convenções de colecionadores cria um ambiente propício para a troca de conhecimento e a descoberta de gravações raras.

Em Juiz de Fora, O Museu do Disco, como epicentro dessa cultura musical em Juiz de Fora, desempenha um papel vital na preservação e na disseminação do legado dos vinis. Ao oferecer um espaço físico onde os amantes da música podem explorar uma vasta coleção de discos, o museu se torna um local de encontro para a comunidade. A atmosfera única da loja, repleta de capas coloridas e estantes preenchidas por relíquias musicais, proporciona uma experiência imersiva que vai além da simples aquisição de discos, transformando-se em uma jornada cultural e sensorial.

No depoimento do ouvinte e amante de vinil Guilherme Nehmy, que tem uma trajetória de aproximadamente quatro décadas no universo fonográfico, percebemos como sua experiência e conhecimento se entrelaçam com a história da própria indústria musical. Cada disco em sua coleção conta uma história única, não apenas pelas músicas gravadas, mas também pelas memórias e emoções associadas a ele.

É interessante notar que, para muitos, a busca por vinis vai além da mera aquisição de um objeto. Qualquer ida a uma feira de discos ou a

uma loja especializada é uma jornada de autodescoberta e aprendizado. Os colecionadores, sejam veteranos ou iniciantes, compartilham mais do que o amor pela música, mas também a curiosidade do garimpo pelas capas vibrantes dos discos fonográficos e as descobertas sonoras contidas nelas. Essa comunidade de entusiastas forma uma rede de trocas e interações que enriquece a experiência de cada indivíduo envolvido.

Voltando o olhar para o streamings musicais, podemos pensar como hoje em dia é instantâneo nosso diálogo com a música. Essas plataformas proporcionam um acesso imediato a praticamente todos os gêneros imagináveis, oferecendo conveniência e variedade inigualáveis. No entanto, essa comodidade muitas vezes custa a perda da profundidade e da experiência tátil proporcionada pelos discos de vinil. Enquanto os serviços de streaming se destacam pela praticidade e amplitude de escolha, os vinis ressoam com uma autenticidade que vai além da mera reprodução de som.

Além disso, os vinis e os serviços de streaming proporcionam diferentes abordagens à construção da identidade musical de um indivíduo. Enquanto os serviços de streaming facilitam a exploração de novos artistas e gêneros, possibilitando uma experimentação constante, os vinis muitas vezes são associados a um processo mais deliberado e pessoal de curadoria musical. A seleção meticulosa de discos para uma coleção reflete os gostos e as influências musicais de um indivíduo de uma maneira que os algoritmos de recomendação dos serviços de streaming não podem replicar completamente. Assim, os vinis assumem um papel mais ativo na formação da identidade musical de um colecionador.

Por outro lado, os serviços de streaming têm o potencial de democratizar o acesso à música, tornando-a mais acessível a um público global.

Eles quebram as barreiras físicas e econômicas associadas à compra de discos, permitindo que pessoas em todo o mundo descubram novas músicas sem a necessidade de investir em equipamentos de reprodução física. Essa acessibilidade é uma força poderosa na disseminação de estilos musicais emergentes e na promoção de artistas independentes. No entanto, é importante destacar que tal facilidade de acesso muitas vezes resulta em uma experiência musical efêmera, onde a música é majoritariamente consumida de forma superficial, sem a mesma dedicação e imersão que os vinis muitas vezes exigem.

A relação entre os vinis e os serviços de streaming exemplifica o equilíbrio delicado entre conveniência e profundidade na experiência musical contemporânea. Cada meio oferece vantagens e limitações distintas, atendendo a diferentes necessidades e preferências dos ouvintes. Enquanto os vinis preservam a tradição e a autenticidade da música física, os serviços de streaming abraçam a era digital, promovendo uma acessibilidade sem precedentes. A coexistência dessas duas formas de consumo musical reflete a riqueza e a diversidade da cultura musical contemporânea, proporcionando aos amantes da música opções para se conectarem com a arte sonora.

Essa riqueza de experiências e perspectivas que emergem dos depoimentos colhidos ressalta a vitalidade e a resiliência da cultura do vinil na contemporaneidade. O vinil não é uma relíquia relegada ao passado, mas sim um meio que continua a influenciar e inspirar gerações. Ao se reinventar na era digital, o vinil coexiste em harmonia com as inovações tecnológicas, se tornando um símbolo duradouro da nossa relação íntima e afetiva com a música.

Conclusão

Podemos concluir que a evolução tecnológica no campo musical não representa uma simples substituição de formatos, mas sim uma reconfiguração das experiências e relações entre o ouvinte e a obra musical. A aplicação dos conceitos de Walter Benjamin proporciona uma nova perspectiva para compreendermos as transformações no consumo musical, destacando a importância de preservar a autenticidade e singularidade que cada meio oferece.

A música brasileira, como reflexo da diversidade cultural do país se adapta, se reinventa e sofre os efeitos dessas mudanças. Sua capacidade de se manter como uma expressão artística relevante e em constante evolução demonstra sua capacidade de fluir com as transformações midiáticas.

Ao considerarmos a interseção entre a crítica estética na música brasileira e o pensamento de Benjamin, ganhamos pensamentos valiosos sobre a forma como a tecnologia impacta nossa relação com a arte. Os discos de vinil, ao preservarem a aura musical, destacam-se como objetos de apreciação que vão além da mera reprodução de sons; enquanto os streamings musicais, embora ofereçam uma imensa variedade de conteúdos, podem, em alguns casos, diluir a experiência autêntica da música.

Assim, é fundamental reconhecer e valorizar as particularidades de cada formato, compreendendo assim o diálogo entre tradição e inovação. Em última análise, ao elucidarmos as nuances dessas experiências, contribuimos para a preservação da memória do vinil, garantindo que ele continue a inspirar e emocionar as gerações futuras.

Referências

- Alberti, V. (2004). História Oral: A Experiência do CPDOC. *Revista Estudos Históricos*, 17(33), 7-12.
- Adorno, T. W. (1949). *Filosofia da Nova Música*. Perspectiva.
- Benjamin, W. (2012). *Magia e Técnica, Arte e Política* (Vol. 1). Brasiliense.
- Smith, M. D., & Telang, R. (2016). *Streaming, Sharing, Stealing: Big Data and the Future of Entertainment*. MIT Press.
- Thompson, P. (1992). *A Voz do Passado: História Oral*. Paz e Terra

OS SAMBAS-ENREDO NA FRUIÇÃO EM STREAMING NO SPOTIFY: UM ESTUDO DE CASO SOBRE CURTIDAS E NOVAS TELAS DO CARNAVAL DE ESCOLA DE SAMBA NO RIO

Rafael Otávio Dias Rezende¹
Marco Aurélio Reis²

Em 2022, a Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (Liesa) lançou o selo fonográfico Rio Carnaval para reunir sambas-enredo desde 1985. Projeto da liga para retomar o protagonismo na fruição fonográfica do carnaval do Rio, o selo indica um fato: há uma

-
1. Mestre em Comunicação. Doutorando em Comunicação do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Juiz de Fora e bolsista do Programa de Bolsas de Pós-Graduação da Universidade Federal de Juiz de Fora.
rafaelodr@yahoo.com.br
 2. Doutor em Ciência da Literatura pela UFRJ. Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, professor substituto da Graduação em Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora e docente efetivo da rede estadual de ensino de Minas Gerais.
marco.aurelio.reis@educacao.mg.gov.br

década vem ocorrendo uma disrupção (Christensen, 2001) no consumo dos sambas das agremiações carnavalescas do Rio de Janeiro.

Desde 1968, havia uma expectativa de, a cada fim de ano, ocorrer o lançamento dos discos de vinil, e, posteriormente, dos CDs com os sambas do carnaval carioca do ano seguinte. Até início dos anos 2010, o álbum era um sucesso de venda, com frequência figurando na lista dos mais vendidos do ano. Porém, desde a popularização dos aplicativos de compartilhamento de músicas e *podcasts* em *streaming* – tais como Spotify, YouTube Premium, Apple Music e Deezer –, as peças analógicas em vinil e CD passaram a cair em número de vendas e a interessar apenas grupos de colecionadores, com as impressões ficando limitadas a pouco mais de duas mil por ano. Como resultado dessa transformação, o *streaming* já corresponde a 99,2% do faturamento do mercado fonográfico brasileiro, em dados apurados no primeiro semestre de 2023 (Ferreira, 2023).

A partir de então, com os sambas lançados em plataformas digitais, mídias sociais e nos aplicativos de compartilhamento de música em canais das agremiações, intérpretes, compositores e da Liesa, uma nova lógica de consumo instaurou-se, sobretudo pelo acesso facilitado a sambas antigos no mesmo local que os novos, numa confluência de memória e novidade. Os sambas passaram então a ficar reunidos em *playlists* postadas, inclusive, por foliões e interessados no ritmo e nas letras. Tais listas são escalonadas de acordo com o número de curtidas e baixadas, algumas ultrapassando 10 mil acessos.

Assim, utilizando a metodologia Estudo de Caso (Yin, 2001), a pesquisa propõe investigar o consumo de sambas-enredo no Spotify. A empresa sueca foi fundada em 2006, mas passou a operar como

plataforma em 2008. Tornou-se mundialmente conhecida quando chegou aos Estados Unidos, em 2011 (Alecrim, 2018). Em julho de 2023, o Spotify divulgou que o número de usuários ativos mensais em todo o mundo é de 551 milhões, sendo 220 milhões deles assinantes na modalidade Premium e os demais consumidores gratuitos (Mukherjee, 2023).

No Brasil, o aplicativo conta com 38,6 milhões de usuários por mês. Cada um deles consome, em média, mais de 13h de áudio mensalmente³ (Vasconcelos, 2023). Esses números tornam o Spotify a plataforma de *streaming* de música favorita dos brasileiros, superando a soma de usuários do YouTube Premium, do Deezer e do Apple Music (Orbi, 2023).

A Liesa criou sua página oficial no Spotify, a Rio Carnaval, com atraso: apenas em meados de 2022. A página possui somente os lançamentos posteriores: os álbuns em estúdio e ao vivo com os sambas dos desfiles de 2023. Em outubro de 2023, a Rio Carnaval contava com apenas 54 mil ouvintes mensais, um número considerado baixo para a plataforma, se considerarmos que os artistas brasileiros mais populares na atualidade superam a casa do milhão. O samba mais ouvido no mês pesquisado é a versão em estúdio do enredo da Grande Rio em homenagem ao cantor e compositor Zeca Pagodinho, que possui mais de 1,3 milhão de acessos.

Considerando ser precipitada qualquer análise sobre a página oficial da Liesa, o estudo será feito a partir de três categorias: 1) *playlists* feitas por fãs, observando-se quais os sambas históricos se mantêm populares na era do *streaming*; 2) páginas oficiais das escolas do Grupo

3. Levantamento feito pela empresa estadunidense de análise da internet Comscore, com base em dados entre fevereiro de 2022 e fevereiro de 2023.

Especial carioca, com a intenção de identificar as obras mais acessadas entre aquelas já nascidas no tempo das plataformas digitais; 3) páginas de intérpretes das escolas de samba do Grupo Especial, visando perceber quais os sambas são os mais acessados nesse segmento, seja da era vinil/cd ou da era *streaming*. Para cada um desses tópicos, serão selecionadas as cinco páginas/*playlists* com maior número de ouvintes mensais ou curtidas.

O levantamento visa responder às perguntas: Quais os sambas que aparecem mais? Quais os mais compartilhados? O que eles têm em comum? Quais desfiles eles representam? Quem vence no *streaming*, o passado ou o presente? Qual escola se destaca no Spotify? Dessa forma, será apresentado um Raio-x dessa fruição, de modo a contribuir para formação de novas listas com sambas-enredo, para o entendimento da nova geração de foliões e para a memória do carnaval de escola de samba no Brasil.

Samba-enredo: um gênero musical

Segundo o professor Julio Cesar Farias (2007, p. 127), “as escolas de samba têm como característica básica serem transmissoras de múltiplas mensagens, advindas de seus enredos, transformados em espetáculo audiovisual que atinge inúmeras e diversificadas pessoas na recepção dessas mensagens”. O enredo, que pode ser compreendido como uma narrativa carnavalesca, é comunicado por múltiplas linguagens, como a estética, a dramática e a musical.

Assim, a história é contada através dos versos e da melodia do samba-enredo, escolhido através de uma disputa interna promovida por cada agremiação, ou, em alguns casos, por encomenda a determinados

compositores. Os pesquisadores Alberto Mussa e Luiz Antonio Simas (2010, p. 10) alegam que o samba-enredo é um gênero épico – o único genuinamente brasileiro – que “nasceu e se desenvolveu espontaneamente, livremente, sem ter sofrido a mínima influência de qualquer outra modalidade épica, literária ou musical, nacional ou estrangeira”.

Nos primeiros anos, não havia a obrigação de apresentar os sambas em consonância com o enredo, podendo, inclusive, uma agremiação desfilar com até três sambas, de temática livre (Lopes, & Simas, 2015). A Portela teria sido a primeira a idealizar seu samba e suas fantasias de acordo com o enredo *Teste ao samba*, no carnaval de 1939.

Conforme o historiador André Diniz (2008), 1946 foi o ano decisivo para as escolas passarem a compor o samba em conformidade com o enredo apresentado. O primeiro registro histórico de um genuíno samba-enredo aconteceria anos depois, em 1955, com a gravação de *Exaltação a Tiradentes* por Roberto Silva em 1955, hino apresentado pelo Império Serrano no carnaval de 1949.

Anos depois, o samba-enredo apresentado pela Mangueira para o carnaval de 1967, intitulado *O mundo encantado de Monteiro Lobato*, popularizou-se por todo o Brasil em gravação da cantora Eliana Pittman. O sucesso estimulou o lançamento do primeiro álbum com os sambas das escolas do grupo principal do carnaval carioca de 1968 (Samba-enredo, 2022).

Já na década de 1970, o gênero caiu no gosto popular, sendo amplamente divulgado nas rádios e na televisão, obtendo uma significativa venda de discos. Nos anos 1980, foi motivo para a crônica do poeta Carlos Drummond de Andrade, na edição de 18 de fevereiro de 1982 do Jornal do Brasil (Figura 1). Nela, o poeta (Andrade, 1982) conversa

com seu alter ego sobre os sambas-enredos do carnaval, cujos desfiles ocorreriam no dia seguinte. Drummond se delicia com a “formidável” onomatopeia *paticumbum prugurundum*, incluída no título do enredo do Império Serrano⁴, escola que seria vencedora do carnaval daquele ano com samba que até hoje reina nas plataformas de *streaming*.

Figura 1

Poeta fala dos sambas-enredo de 1982



Jornal do Brasil, 18 de fevereiro de 1982 (Hemeroteca da BN).

4. O título completo do enredo é *Bum bum paticumbum prugurundum*. A onomatopeia foi criada pelo sambista Ismael Silva, ao demonstrar a batida do surdo que ditaria a cadência do samba feita pela turma do morro do Estácio, revolucionando e consolidando o gênero entre as décadas de 1920 e de 1930 (Cabral, 2011). Em 1982, as carnavalescas Rosa Magalhães e Lícia Lacerda utilizariam o termo para nomear a narrativa sobre a história das escolas de samba, criticando o processo de espetacularização pela qual as agremiações passavam naquele momento. Como consequência, os compositores Aluísio Machado e Beto Sem Braço incluírem a onomatopeia no samba que embalou o desfile, popularizando-a.

O auge comercial dos samba-enredo estendeu-se até meados dos anos 90, quando o axé passou a predominar no cenário entre as canções produzidas para o carnaval. De acordo com a antropóloga Maria Laura Cavalcante (1995), o Rio de Janeiro produz uma média de dois mil sambas-enredo por ano, sendo o gênero “um lugar de ampla circulação de ideias, onde ecoam e se reinterpretam os mais diversos tópicos do imaginário social nacional” (Cavalcanti, 1995, p. 81). O historiador Cristiano Bispo acrescenta:

A música é um veículo de comunicação que, além de encantar o espírito humano, possibilita a transmissão de discursos eficazes e rápidos em que os receptores recebem as mensagens e estimulam novas produções. Portanto, entendemos que as letras musicais promovem a construção de representações e discursos que são empregados por diferentes grupos para estabelecer fronteiras de identidade/alteridade. (Bispo, 2009, p. 6)

Entre informalidades, expressões coloquiais e o bom humor, típicos das rodas de samba, e a seriedade e a preocupação com a precisão histórica de muitos enredos, os compositores buscam inspiração para agradar tanto carnavalescos – criando uma obra que esteja em consonância com a narrativa que pretendem apresentar – quanto componentes – com alusões com as quais possam se identificar, visando empolgar e emocionar o público e os brincantes.

As letras dos sambas enredos das agremiações foram e são as representações do cotidiano e da identidade da comunidade, simbolizadas em composições descontraídas, irreverentes e de protesto. O espaço do samba e da quadra é um local de ampliada importância, onde os atores sociais das favelas e subúrbios cariocas discutem e debatem sobre a conjuntura comunitária e política. [...] O samba como movimento coletivo transmitiu em

suas manifestações musicais e alegóricas a ação do indivíduo no esquema de percepção e apreciação do mundo social. (Bispo, 2009, pp. 7-8)

O pesquisador e comentarista Milton Cunha (2012) acrescenta que a grande maioria dos componentes das escolas de samba não é ator profissional, nem tampouco recebe remuneração para desfilar. Por isso, ter um samba e um enredo com o qual possam se identificar facilita o trabalho da direção de harmonia da agremiação para que o folião cante e evolua com empolgação. Também ajudam nesse processo os compositores inserirem versos de apelo emocional, como “Sou Portela”, “Minha Mangueira” etc.

Paticumbum no Spotify

Levantamento feito no mês de outubro de 2023 indicou que as cinco páginas oficiais das escolas de samba com o maior número de ouvintes mensais, entre aquelas que compõem o Grupo Especial carioca atualmente, são: Estação Primeira de Mangueira (69,2 mil), Acadêmicos do Grande Rio (47,1 mil), Beija-Flor de Nilópolis (41,3 mil), Acadêmicos do Salgueiro (34,4 mil) e Portela (24,1 mil).

Na Estação Primeira de Mangueira (s.d.), os sambas-enredo mais acessados no instante da pesquisa são: 1) *Atrás da verde e rosa só não vai quem já morreu* (1994) – 1,7 milhão⁵; 2) *História para ninar gente grande* (2019) – 3,1 milhões; 3) *As Áfricas que a Bahia canta* (2023, versão estúdio) – 924 mil; 4) *As Áfricas que a Bahia canta* (2023, ao

5. Os números representam o total do histórico de acessos realizados desde a implementação do samba na plataforma.

vivo) – 257 mil; 5) *Caymmi mostra ao mundo o que a Bahia e a Mangueira têm* (1986) – 1 milhão.

À exemplo da página da Rio Carnaval, o perfil oficial do Acadêmicos do Grande Rio (s.d.) também possui a liderança da versão em estúdio do samba-enredo do carnaval 2023. Sendo assim, seguem as obras mais executadas da agremiação do município de Caxias: 1) *Ô Zeca, o pagode onde é que é? Andei descalço, carroça e trem, procurando por Xerém, pra te ver, pra te abraçar, pra beber e batucar* (2023, versão em estúdio) – 1,3 milhão; 2) *Fala Majeté! As sete chaves de Exú* (2022) – 2,2 milhões; 3) *Ô Zeca, o pagode onde é que é? Andei descalço, carroça e trem, procurando por Xerém, pra te ver, pra te abraçar, pra beber e batucar* (2023, ao vivo) – 187 mil; 4) *Tatalondirá: O canto do caboclo no quilombo de Caxias* (2020) – 1 milhão; 5) *Ivete do rio ao Rio* (2017) – 861 mil.

Outra agremiação vinda da Baixada Fluminense, a Beija-Flor de Nilópolis (s.d.) possui os seguintes destaques na sua página: 1) *Brava Gente! O grito dos excluídos no bicentenário da Independência* (2023, versão em estúdio) – 860 mil; 2) *Empretecendo o pensamento é ouvir a voz da Beija-Flor* (2022) – 926 mil; 3) *Brava Gente! O grito dos excluídos no bicentenário da Independência* (2023, ao vivo) – 185 mil; 4) *Monstro é aquele que não sabe amar. Os filhos abandonados da pátria que os pariu* (2018) – 1,6 milhão; 5) *Se essa rua fosse minha* (2020) – 1 milhão.

Já as preferências dos sambistas em relação à obra do Acadêmicos do Salgueiro (s.d.) são: 1) *Xangô* (2019) – 2,7 milhões; 2) *Resistência* (2022) – 882 mil; 3) *Delírio de um paraíso vermelho* (2023, versão em estúdio) – 602 mil; 4) *Delírio de um paraíso vermelho* (2023, ao vivo) – 83 mil; 5) *O rei negro do picadeiro* (2020) – 914 mil.

Por fim, a centenária Portela (s.d.) tem como sambas de maior destaque na plataforma: 1) *O azul que vem do infinito* (2023, versão em estúdio) – 642 mil; 2) *O azul que vem do infinito* (2023, ao vivo) – 83 mil; 3) *Na Madureira moderníssima, hei sempre de ouvir cantar uma sabiá* (2019) – 1 milhão; 4) *Igi osé baobá* (2022) – 627 mil; 5) *Quem nunca sentiu o corpo arrepiar ao ver esse rio passar* (2017) – 914 mil.

O levantamento que buscou mapear os cinco intérpretes de escolas de samba de maior destaque no Spotify considerou não apenas aqueles que estão no exercício da profissão na atualidade, mas também artistas já aposentados ou falecidos, mas que possuem uma página oficial no serviço de *streaming* estudado. Assim, a pesquisa identificou os seguintes cantores de samba-enredo com maior quantidade de ouvintes mensais: Neguinho da Beija-Flor (109 mil), Jamelão (85,4 mil), Dominginhos do Estácio (43,8 mil), Evandro Malandro (42,4 mil) e Marquinho Art’Samba (31,8 mil)⁶.

Líder do *ranking* dos intérpretes, Neguinho da Beija-Flor (s.d.) está na agremiação que lhe deu o sobrenome artístico desde 1976, formando um dos relacionamentos mais duradouros entre agremiação e a sua voz na história do carnaval carioca. Porém, a canção mais ouvida em sua página não é um samba-enredo, mas o samba romântico *Ângela*, com 1,6 milhão de acessos. As músicas que completam o top 5 são sambas gravados para a Beija-Flor: 2) *Brava Gente! O grito dos excluídos no bicentenário da Independência* (2023, versão em estúdio) – 860 mil; 3) *Empretecer o pensamento é ouvir a voz da Beija-Flor* (2022) - 926

6. Não foram levados em consideração artistas que já interpretaram sambas-enredo, mas não possuem o gênero como protagonista em suas obras, como Elza Soares, Belo, Ludmilla, Alexandre Pires, Martinho da Vila e Dudu Nobre.

mil. 4) *Monstro é aquele que não sabe amar. Os filhos abandonados da pátria que os pariu* (2018) – 1,6 milhão; 5) *O mundo místico dos caruanas nas águas do Patu-anu* (1998) – 378 mil.

Outro intérprete de carreira longa em uma escola é Jamelão (s.d.), que começou a participar do carro de som da Mangueira em 1946. Em 1952, tornou-se o intérprete principal da agremiação, função que exerceu até 2006, quando se afastou por problemas de saúde. Falecido em 2008, Jamelão continua sendo um dos nomes mais exaltados no meio carnavalesco, ainda que sua obra, como a de Neginho, ultrapasse o universo das escolas de samba. Suas gravações mais populares no *streaming* são: 1) *Atrás da verde e rosa só não vai quem já morreu* (1994) – 1,7 milhão; 2) *Matriz ou filial* – 1,5 milhão; 3) *Exaltação à Mangueira* – 1,6 milhão; 4) *Caymmi mostra ao mundo o que a Bahia e a Mangueira têm* (1986) – 1 milhão; 5) *Brazil com Z é pra cabra da peste, Brasil com S é a nação do Nordeste* (2002) – 848 mil. Observa-se que *Matriz ou filial* se trata de uma canção romântica e *Exaltação à Mangueira* é um samba-exaltação, frequentemente cantado no *esquenta* que antecede os ensaios e desfiles da escola. As demais músicas são sambas-enredo mangueirenses.

Também falecido⁷, Dominginhos do Estácio (s.d.) iniciou a carreira na Unidos de São Carlos na década de 1960, tornando-se uma das principais vozes do carnaval carioca a partir dos anos 1980. Além da Unidos de São Carlos - renomeada Estácio de Sá em 1983 - Dominginhos participou de desfiles antológicos da Imperatriz e da Viradouro. Embora tenha gravado álbuns com repertório próprio, seus maiores sucessos no

7. O artista faleceu em maio de 2021.

Spotify são os sambas-enredo: 1) *Liberdade, Liberdade! Abra as asas sobre nós* (Imperatriz, 1989)⁸ – 3,4 milhões; 2) *Trevas! Luz! A explosão do universo* (Viradouro, 1997) – 518 mil; 3) *O tititi do sapoti* (Estácio de Sá, 1987) – 629 mil; 4) *Paulicéia Desvairada - 70 anos de Modernismo* (Estácio de Sá, 1992) – 216 mil; 5) *A dança da lua* (Estácio de Sá, 1993) – 230 mil.

Os dois intérpretes que completam a lista alçaram o sucesso no Grupo Especial recentemente. Evandro Malandro (s.d.) estreou como cantor principal da Grande Rio no carnaval de 2019. Com a curta carreira, apenas os últimos sambas da agremiação compõem a lista de mais populares na página do cantor: 1) *Ô Zeca, o pagode onde é que é? Andei descalço, carroça e trem, procurando por Xerém, pra te ver, pra te abraçar, pra beber e batucar* (2023, estúdio) – 1,3 milhão; 2) *Fala Majeté! As sete chaves de Exú* (2022) – 2,2 milhões; 3) *Tatalondirá: O canto do caboclo no quilombo de Caxias* (2020) – 1 milhão; 4) *Quem nunca? Que atire a primeira pedra* (2019) – 401 mil; 5) *Samba 17* – 3 mil. O último se trata da obra concorrente na disputa para eleger o samba da Mangueira de 2022, quando apresentou o enredo *Angenor, José e Laurindo*. A presença do mesmo é inusitada, pois a inclusão de sambas concorrentes no Spotify não é uma prática corriqueira das agremiações e compositores.

Outro cantor pertencente à nova geração de vozes da passarela de desfiles, Marquinho Art’Samba (s.d.) assumiu o microfone principal da Imperatriz em 2016. Após passar pelo Império Serrano, chegou à Mangueira em 2018, onde segue confirmado para o desfile de 2024,

8. A gravação foi tema de abertura da novela *Lado a lado*, exibida pela Rede Globo entre 2012 e 2013.

junto ao intérprete Dowglas Diniz. É da fase mangueirense os sambas que constam no seu top 5: 1) *História para ninar gente grande* (2019) – 3,1 milhões; 2) *As Áfricas que a Bahia canta* (2023, versão em estúdio) – 924 mil; 3) *A verdade vos fará livre* (2020) – 1,6 milhão; 4) *Angenor, José e Laurindo* (2022) – 844 mil. Observa-se que a versão ao vivo do samba de 2023, bem como os sambas gravados entre 2016 e 2018, não foram associados à página do artista, de forma que ele possui apenas quatro sambas relacionados ao seu nome no Spotify.

A última categoria analisada é composta pelas *playlists* feitas por usuários da plataforma. Em um levantamento com mais de 50 *playlists* de sambas-enredo, foram selecionadas as cinco com maior quantidade de curtidas. Como o intuito era identificar os sambas de toda a história do carnaval carioca que conservavam a popularidade na nova forma de consumo de música, excluiu-se da pesquisa as listas que possuíam algum recorte temporal (apenas sambas de um ano, década ou período específico), ou que se limitassem a apenas uma agremiação.

Sendo assim, foram selecionadas as *playlists*: 1) *Sambas enredos inesquecíveis* (Lapm74, s.d.), com 15,9 mil curtidas e 65 músicas; 2) *Melhores sambas enredo de todos os tempos* (Danielynovo, s.d.), com 14,7 mil curtidas e 31 músicas; 3) *Samba enredo antigos* (Faissal Tanure, s.d.), com 11,2 mil curtidas e 72 músicas; 4) *Sambas enredos famosos* (Ana Bellé Neves, s.d.), com 8,2 mil curtidas e 20 músicas; 5) *Samba-enredo – as melhores* (Georgenes Vieira, s.d.), com 7,4 mil curtidas e 46 músicas. As cinco listas possuem no total 102 canções, sendo dois sambas-exaltação (*Portela na avenida* e *Exaltação à Mangueira*), um *medley* composto por um samba-exaltação e um samba enredo da Mocidade Independente de Padre Miguel, um samba-enredo de uma

escola paulista e as 97 faixas restantes contendo apenas sambas-enredo do carnaval carioca. Observa-se que algumas listas repetiram determinados sambas, em gravações iguais ou diferenciadas⁹.

Seis sambas-enredo estão presentes em todas as *playlists* analisadas: *Bum bum paticumbum prugurundum* (Império Serrano, 1982), *O tititi do sapoti* (Estácio de Sá, 1987)¹⁰, *Kizomba, festa da raça* (Vila Isabel, 1988), *Liberdade, Liberdade! Abra as asas sobre nós* (Imperatriz, 1989), *Festa Profana* (União da Ilha, 1989)¹¹ e *Sonhar não custa nada, ou quase nada...* (Mocidade, 1992).

Outros oito sambas constaram em quatro das cinco listas¹²: *O amanhã* (União da Ilha, 1978), *Das maravilhas do mar, fez-se o esplendor de uma noite* (Portela, 1981), *Caymmi mostra ao mundo o que a Bahia e a Mangueira têm* (Mangueira, 1986), *Cem anos de liberdade, realidade ou ilusão?* (Mangueira, 1988), *Vira, virou, a Mocidade chegou!* (Mocidade, 1990), *Chuê, chuá... as águas vão rolar* (Mocidade, 1991), *Peguei um Ita no Norte* (Salgueiro, 1993) e *Atrás da verde e rosa só não vai quem já morreu* (Mangueira, 1994).

Por meio das três categorias, é possível observar tendências no consumo de sambas-enredo no Spotify. Das 25 faixas mais populares nas páginas oficiais das escolas de samba citados, 23 pertencem à era

9. Por exemplo, foram incluídas regravações feitas pelo sambista Dudu Nobre e pelo bloco carnavalesco Monobloco.

10. O samba foi rerepresentado pela própria Estácio de Sá em 2007.

11. O samba foi rerepresentado pela Porto da Pedra em 2005.

12. O samba *É Hoje* (União da Ilha, 1982), um dos mais populares da história do carnaval, também foi adicionado em quatro das cinco listas. Porém, em uma delas sua execução é impossibilitada devido a faixa estar bloqueada na página responsável pela postagem. O mesmo ocorreu com alguns outros sambas acrescentados às *playlists* analisadas.

do *streaming*, variando entre os anos de 2017 e 2023. As exceções são os sambas de 1986 e 1994 da Mangueira.

É possível também elaborar uma hipótese para o fato dessas cinco agremiações estudadas serem, atualmente, aquelas que mais atraem ouvintes. Mangueira, Portela, Beija-Flor e Salgueiro figuram entre as maiores torcidas de escola de samba do país. São agremiações que colecionam vitórias, mantendo-se em destaque no carnaval carioca desde, pelo menos, os anos 1970.

Já a presença da Grande Rio no top 5 – uma escola considerada nova, surgida em 1988 – pode ser explicada por três razões: ascensão alcançada a partir de 2020, quando a chegada dos carnavalescos Leonardo Bora e Gabriel Haddad tornou a escola mais competitiva, oferecendo não apenas uma estética sofisticada, quanto enredos interessantes que geraram belos sambas-enredo; a consagração do primeiro título, conquistado em 2022; e o interesse do público nas músicas que homenageiam artistas de grande popularidade no cenário da música brasileira, como Ivete Sangalo (2017) e Zeca Pagodinho (2023). O samba que celebra Zeca se tornou o mais popular do ano – fato atestado pela liderança na página da Rio Carnaval –, sendo fator preponderante para a inclusão tanto da Grande Rio como do intérprete Evandro Malandro entre os mais acessados no período estudado.

Já o levantamento dos intérpretes com maior número de ouvintes mensais revela certo equilíbrio entre o consumo de artistas e sambas da atual geração com aqueles de gerações anteriores. O único remanescente da era de domínio das mídias físicas, Neguinho da Beija-Flor mantém a liderança entre os cantores devido ao somatório do consumo dos sambas recentes, sambas antigos e produção de uma discografia própria.

Também a obra de Jamelão e Dominginhos do Estácio extrapolam o público do carnaval, com álbuns solos gravados, contribuindo para a presença dos mesmos na lista.

Evandro Malandro e Marquinho Art’Samba, por sua vez, devem o destaque ganhado por uma discografia ainda pequena exclusivamente ao sucesso dos sambas gravados por suas escolas já na fase da predominância do consumo de música via plataformas digitais. Além das razões já citadas da inclusão de Evandro no *ranking*, podemos atribuir a presença de Marquinho Art’Samba à popularidade que a Mangueira possui, além do fato do samba de 2019 – o mais acessado na página do artista – ter obtido grande apelo midiático e se tornado um hino político, ao prestar homenagem à Marielle Franco, vereadora da cidade do Rio de Janeiro assassinada em 2018.

Quanto às *playlists*, elas denunciam o auge comercial do gênero na década de 1980 até meados dos anos 1990. Isso porque, dos 14 sambas mais frequentes, apenas um – *O amanhã*, de 1978 – antecede por pouco esse período. Ainda que uma pesquisa com um maior número de listas feitas pelos usuários poderia trazer outros sambas nesta relação, a amostragem oferece um panorama das obras que permaneceram na memória e no gosto popular, revelando, sobretudo, a época de ouro do samba-enredo.

É relevante observar como essas *playlists* oferecem um contraponto com as páginas oficiais da Rio Carnaval e das escolas de samba, explicitando uma demanda existente pelo consumo de sambas originados na era dos LPs e dos CDs. Outro indicio é a manutenção da popularidade de intérpretes como Jamelão e Dominginhos do Estácio, a partir do sucesso de gravações realizadas na era *pré-streaming*.

No somatório de todos os perfis estudados, 41 canções foram citadas na análise, retirando-se aquelas que não são sambas-enredo, repetições da mesma obra em diferentes páginas e a duplicação dos sambas de 2023 devido ao lançamento de um álbum em estúdio e, na sequência, o seu registro ao vivo. Dezesseis delas serviram de trilha sonora para desfiles campeões, mostrando ser este um dos fatores de popularidade, sobretudo nas *playlists*. Dos 14 sambas-enredo mais ouvidos nesta categoria, oito pertencem a apresentações consagradas pelo júri oficial, um percentual de 57%. Já na página das escolas, percebe-se a primazia do imediatismo, com 92% das músicas lançadas para os carnavais de 2017 a 2023. Essa lógica de consumo entra em consonância com a avidez com que existe a busca pela novidade nas redes sociais e no *streaming*. Inseridos numa lógica capitalista de obsolescência programada (Rodrigues, 2022), muitas músicas rapidamente oscilam entre o sucesso rápido e o esquecimento.

Observa-se que apenas dois sambas se fizeram presentes nas três categorias, ambos da Mangueira. Além da coincidência de pertencerem à mesma agremiação, as obras possuem em comum o fato de serem enredos biográficos em homenagem a cantores brasileiros, respectivamente, os baianos Dorival Caymmi (1986) e os *doces bárbaros* Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gal Costa e Gilberto Gil (1994). O dado reforça a hipótese de que a celebração a cantores populares colabora para o interesse do público, como é o caso do samba da Portela em homenagem à Clara Nunes, em 2019, e os já citados sambas da Grande Rio sobre Ivete Sangalo (2017) e Zeca Pagodinho (2023).

Considerações finais

A criação da página Rio Carnaval é um avanço promovido pela Liesa para se adequar à era do *streaming*. Porém, além de ser realizado com atraso, o movimento de adaptação às plataformas ainda soa incompleto, uma vez que falta à liga associar à sua página todos os álbuns de samba-enredo anteriores a 2023. A não inclusão dos mesmos dificulta que os usuários localizem e, por consequência, consumam as obras no Spotify.

Também as páginas oficiais das agremiações e, sobretudo, dos intérpretes, não mereceram a atenção necessária. Enquanto algumas estampam capas de álbuns de forma improvisada, outras sequer possuem uma imagem, como nas páginas da Acadêmicos do Grande Rio e de Marquinho Art’Samba. Já a conta profissional de Evandro Malandro possui uma arte de divulgação do samba disputado na Mangueira em 2022, a gravação menos relevante relacionada ao seu nome e pertencente a uma agremiação diferente daquela em que ele atua. Há ainda deficiência em associar as páginas dos artistas a sambas gravados por eles, sobretudo quando estes trabalharam no grupo de acesso carioca. Ou seja, escolas, artistas e obras não estão *linkados* adequadamente na plataforma.

Sendo assim, a forma com a qual a liga, as agremiações e os intérpretes operam no Spotify dificulta que o samba-enredo se consolide como um gênero relevante nesse espaço. Existe um desafio inerente ao fato de contrariarem o atual mercado, que valoriza canções mais curtas, com letras e melodias de fácil assimilação – por vezes triviais – e produzidas em larga escala. Enquanto isso, as escolas de samba priorizam a qualidade para alcançar uma boa nota no julgamento, mantêm

o caráter épico e a necessidade de uma letra mais extensa que consiga contar a narrativa, gerando gravações com o dobro de tempo de boa parte das músicas que alcançam os melhores números de execução na plataforma. Porém, sem perder as características inerentes ao gênero, é fundamental que os sambistas concluam o processo de adaptação ao *streaming* – o que deve ser acompanhado de um marketing eficiente nas redes sociais –, para que consigam renovar e ampliar o seu público.

Referências

Acadêmicos do Grande Rio. (s.d.). *Populares* [página do Spotify]. Spotify. Recuperado em 10 outubro, 2023, de <https://spotify.link/PvBvv2e3LDb>

Acadêmicos do Salgueiro. (s.d.). *Populares* [página do Spotify]. Spotify. Recuperado em 10 outubro, 2023, de <https://spotify.link/EWHgnr42LDb>

Alecrim, E. (2018). *Dez anos de Spotify: como o serviço mudou a indústria da música*. Tecnoblog. <https://tecnoblog.net/especiais/spotify-dez-anos-historia-streaming-musica/#:~:text=Por%20conta%20disso%2C%20o%20Spotify,empresa%20ter%20surgido%20em%202006>

Ana Bellé Neves. (s.d.). *Sambas enredos famosos* [playlist do Spotify]. Spotify. Recuperado em 10 outubro, 2023, <https://spotify.link/Bnj3dMo0LDb>

Andrade, C. D. (1982, 18 de fevereiro). *Paticumbum, Prugurundum*. Jornal do Brasil. <https://memoria.bn.br/>

DocReader/docreader.aspx?bib=030015_10&pasta=ano%20198&pesq=edi%C3%A7%C3%A3o%20314&pagfis=65070

Beija-Flor de Nilópolis. (s.d.). *Populares* [página do Spotify]. Spotify. Recuperado em 10 outubro, 2023, de <https://spotify.link/du6O3F92LDb>

Bispo, C. P. M. (2009). Discursos e representações sociais da África nos enredos das escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro. *Revista África e Africanidades*, 6(2), 1-15.

Cavalcanti, M. L. V. C. (1995). *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. UFRJ.

Cabral, S. (2011). *Escolas de samba do Rio de Janeiro*. Lumiar.

Christensen, C. M. (2001). *O dilema da inovação*. Makron Books.

Cunha, M. (2012, 13 de fevereiro). *A narrativa de carnaval* [Vídeo]. Youtube. www.youtube.com/watch?v=TuFKQkq_vUQ

Danielynovo. (s.d.). *Melhores sambas enredo de todos os tempos* [playlist do Spotify]. Spotify. Recuperado em 10 outubro, 2023, <https://spotify.link/uSQN7SQZLDb>

Diniz, A. (2008). *Almanaque do carnaval: A história do carnaval, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Jorge Zahar Ed.

Dominguinhos do Estácio. (s.d.). *Populares* [página do Spotify]. Spotify. Recuperado em 10 outubro, 2023, de <https://spotify.link/BIdm5tt3LDb>

Estação Primeira de Mangueira. (s.d.). *Populares* [página do Spotify]. Spotify. Recuperado em 10 outubro, 2023, de <https://spotify.link/860XKk22LDb>

Evandro Malandro. (s.d.). *Populares* [página do Spotify]. Spotify. Recuperado em 10 outubro, 2023, de <https://spotify.link/WoRYZyx3LDb>

Faissal Tanure. (s.d.). *Samba enredo antigos* [playlist do Spotify]. Spotify. Recuperado em 10 outubro, 2023, <https://spotify.link/L2MYLmm0LDb>

Farias, J. C. (2007). *O enredo de escola de samba*. Litteris.

Ferreira, M. (2023, 25 de setembro). Streaming já responde por 99,2% do faturamento da indústria do disco e mídia física vira mimo sem força comercial. *Blog do Mauro Ferreira - G1*. <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2023/09/25/streaming-ja-responde-por-992percent-do-faturamento-da-industria-do-disco-e-midia-fisica-vira-mimo-sem-forca-comercial.ghtml>

Georgenes Vieira. (s.d.). *Samba-enredo – as melhores* [playlist do Spotify]. Spotify. Recuperado em 10 outubro, 2023, <https://spotify.link/LEdJn48ZLDb>

Jamelão. (s.d.). *Populares* [página do Spotify]. Spotify. Recuperado em 10 outubro, 2023, de <https://spotify.link/ZCUAIBk3LDb>

Lapm74. (s.d.). *Sambas enredos inesquecíveis* [playlist do Spotify]. Spotify. Recuperado em 10 outubro, 2023, <https://spotify.link/Qgxc61CZLDb>

Lopes, N., & Simas, L. A. (2015). *Dicionário da História Social do Samba*. Civilização Brasileira.

Marquinho Art'Samba. (s.d.). *Populares* [página do Spotify]. Spotify. Recuperado em 10 outubro, 2023, de <https://spotify.link/mG67jcDDNDb>

Mukherjee, S. (2023, 25 de julho). *Número de usuários premium cresce 17%, mas receita do Spotify decepciona analistas*. CNN Brasil. www.cnnbrasil.com.br/economia/numero-de-usuarios-premium-cresce-17-mas-receita-do-spotify-decepciona-analistas/#:~:text=J%C3%A1%20o%20n%C3%BAmero%20de%20usu%C3%A1rios,a%20572%20milh%C3%B5es%20neste%20trimestre

Mussa, A., & Simas, L. A. (2010). *Samba de enredo: história e arte*. Civilização Brasileira.

Neguinho da Beija-Flor. (s.d.). *Populares* [página do Spotify]. Spotify. Recuperado em 10 outubro, 2023, de <https://spotify.link/0SIInifi3LDb>

Orbi. (2022, 7 de dezembro). *Retrospectiva 2022: como os brasileiros consomem música?* <https://orbi.band.uol.com.br/entretenimento/retrospectiva-2022-como-os-brasileiros-consomem-musica-2267>

Portela (s.d.). *Populares* [página do Spotify]. Spotify. Recuperado em 10 outubro, 2023, de <https://spotify.link/qx0ey062LDb>

Rodrigues, L. F. R. (2022, 15 de setembro). Obsolescência programada e consumismo, desafio para o Planeta. *Estado de Minas*. www.em.com.br/app/colunistas/direito-e-inovacao/2022/09/15/noticia-direito-e-inovacao,1393913/obsolescencia-programada-e-consumismo-desafio-para-o-planeta.shtml

Samba-enredo. (2022, 6 de dezembro). In *Wikipedia*. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Samba-enredo>

Vasconcelos, E. (2023, 29 de maio). *Spotify e Netflix são os streamings de áudio e vídeo favoritos dos brasileiros*. Portal Tele.Síntese. www.telesintese.com.br/spotify-e-netflix-sao-os-streamings-de-audio-e-video-favoritos-dos-brasileiros/

Yin, R. K. (2001). *Estudo de caso: planejamento e métodos*. Brookman.

BREVE REVISÃO HISTÓRICA DA MÚSICA BRASILEIRA FEITA NO RIO DE JANEIRO E EM SÃO PAULO ATÉ OS ANOS 1940

Wellington C. M. Leite¹

Como São Paulo e Rio de Janeiro foram considerados sinônimos e polos irradiadores das Indústrias Culturais (De Marchi, 2011, p. 61) no Brasil? A resposta a essa pergunta foi um dos pilares para a pesquisa do autor ao delinear o pano de fundo histórico que existe no cenário musical brasileiro e que, como veremos, foi replicado em diversos outros lugares do Brasil, impactando o modo de trabalho dos músicos independentes.

São Paulo

A Capital paulista exerce esta importância por causa de sua grande população e pujança econômica e, também, por ser o segundo

1. Doutor em Mídia e Tecnologia pela UNESP.
Professor da FIB – Faculdades Integradas de Bauru.
wellingtoncmleite@gmail.com

mercado brasileiro (o primeiro mercado seria a soma dos demais estados brasileiros) e o maior polo cultural, artístico e tecnológico do País. Em seu livro *Cultura Popular*, José Ramos Tinhorão afirma que entre 1870 e 1889 mais de 200 mil imigrantes aportaram em São Paulo, e não integraram o ambiente urbano que a elite tradicional ainda mantinha com ares de “vida de fazenda”. Ao contrário, esses imigrantes portugueses, italianos, espanhóis, alemães e ingleses passaram “a formar seus próprios modelos de organização social” (2001, p. 30). Tinhorão destaca que as afinidades étnicas e culturais fizeram surgir jornais em alemão e em italiano, clubes alemães e ingleses (de críquete e, depois, de futebol) escolas suíças e francesas, além das sociedades “filodramáticas” italianas e das “diversões mecânicas importadas”, como o fonógrafo de Edison e o cinematógrafo dos Lumière.

Valéria Magalhães destaca que, desde 1870 até 1920, os italianos constituíram 40% desses imigrantes, cerca de 2 milhões e meio de pessoas. A pesquisadora revela as contradições e complexidades do fenômeno migratório ítalo-brasileiro, especialmente quando fala do esforço para manter a identidade familiar após a imigração: enquanto alguns ouviam música italiana e participavam de grupos culturais italianos, muitos outros não ensinavam a língua italiana aos filhos para que estes não sofressem preconceitos (especialmente depois que o Brasil declarou guerra ao Eixo, do qual a Itália fazia parte) e se integrassem plenamente à comunidade. Magalhães afirma que houve certa “padronização de uma memória coletiva italiana”, especialmente de músicas populares napolitanas, óperas e tarantela (2013, p. 130), especialmente de artistas antigos que fizeram sucesso antes da Segunda Guerra (2013, p. 131) e de sucessos do pós-guerra (2013, p. 135). Como a comunidade

vinda da Itália não foi feita somente de pessoas que desembarcaram em São Paulo, mas de pessoas que passaram primeiro pelo interior do Estado e até pela Argentina, Vera Magalhães sustenta que, primeiro, houve uma construção do que é “ser italiano no Brasil” (2013, p. 138). Essa forma padronizada foi usada, inclusive, por programas de rádio, como o A Hora Italiana, até hoje no ar (2013, p. 133). Na área dos espetáculos, São Paulo já contava com apresentações de estrelas internacionais nos palcos dos elitistas “ginásios dramáticos” e nos palcos populares de teatro musicado, salões de café-concerto e pavilhões de circo. Tinhorão afirma que o aumento de tantas influências importadas, das imigrações, somadas ao grande fluxo de dinheiro que começava a circular em São Paulo, alterou significativamente o ambiente cultural do paulistano médio. Cenário ideal para a “nascente indústria norte-americana de produtos para o lazer urbano” (Tinhorão, 2001, p. 37).

Falando especificamente da música popular, agora um “produto comercial”, o negócio estreia explorando a venda de partituras, depois vendendo reprodutores de som que se sucediam, lançamento após lançamento, como a última novidade tecnológica.

Realmente, conforme comprovam os lançamentos das casas editoras de músicas de São Paulo (apenas três, desde 1863 ao início do século seguinte, nada menos que doze surgidas entre 1910 e 1928), o aparecimento do *cake-walk* [dança estadunidense saída das senzalas de escravizados para os salões aristocráticos dos Estados Unidos, Inglaterra e França] em 1903/1904 estava destinado a inaugurar uma fase de importação de novidades da música comercial americana para dançar, que se estenderia com seus *one-steps*, *two-steps*, *ragtimes* e *black-bottoms* até o fim da Primeira Guerra Mundial. (Tinhorão, 2001, p. 37)

José Ramos Tinhorão afirma que a tendência “à formação de um mercado interno para as diferentes produções culturais inauguradoras da indústria cultural de massa” ocorre entre 1927 e 1930, início da “era das gravações elétricas” no Brasil. Somente em São Paulo eram quatro fábricas de capital local: Brasilphone, Imperador, Ouvidor e Arte-Fone. E, claro, as estrangeiras, Colúmbia, Parlophon e outras. Empresas que, a partir dos anos 1950, junto a emissoras de rádio, engrossaram a produção de música caipira, de gêneros musicais importados, sambas e marchas cariocas e “até embotadas nordestinas” (2001, p. 42).

Como sabemos, enquanto durou a Primeira Guerra, entre 1914 e 1919, o Brasil afastou-se comercialmente da Europa e aproximou-se ainda mais dos E.U.A. Dessa forma, além da influência dos imigrantes e da moda parisiense, também se consumia a cultura dos estadunidenses, especialmente a elite das famílias tradicionais. Já as classes trabalhadoras começavam a “admitir suas origens”, ou seja, cultivavam o sertanejo (2001, p. 39). As *jazz-bands* e sua linguagem também americanizavam ritmos como o tango argentino, valsas europeias e sambas².

Tinhorão em seu livro *História Social da Música Popular Brasileira* registra que esse “momento imediatamente posterior ao fim da Primeira Grande Guerra” é o começo dessa “espécie de cooptação dos artistas populares por parte da classe média emergente e das camadas mais altas”, por seu lado exótico e algo distante dos seus contratantes.

2. Em nosso Trabalho de Conclusão de Curso, em 2003, em parceria com Cláudia Regina Paixão, fizemos um trabalho de pesquisa sobre o Samba Canção (monografia, produção de show e de programa de rádio). O gênero, nascido em 1928 nos populares Teatros de Revista, iria ser sucesso de rádio até o surgimento do Iê-iê-iê, nos anos 1960. E consistia, basicamente, de um samba de andamento mais lento acompanhado de grande orquestração. Uma de suas vertentes seria fundamental para o surgimento da Bossa Nova.

O que significava que, para serem aceitos comercialmente, esses músicos, negros, nordestinos e pobres, deveriam aproximar-se do “seu equivalente nos Estados Unidos” (1998, p. 280). Ou seja, São Paulo era, com a capital do país à época, o Rio de Janeiro, um polo produtor de cultura.

Sérgio Cabral lembra que a primeira emissora de rádio de São Paulo, a Educadora Paulista, foi inaugurada em novembro de 1923. Em julho do ano seguinte, a Rádio Clube de São Paulo. Em ambas, o repertório fazia coro com a ideia de Roquette Pinto de que o rádio colaboraria com a educação científica e com a elevação cultural: música erudita, conferências que iam de noções de higiene até astronomia e música sertaneja de Raul Torres (1996, p. 14) e, mais tarde, também colaborarão com a popularização da música dançante nordestina.

Rio de Janeiro

Já o Rio de Janeiro foi e, para alguns ainda é, a capital cultural do Brasil. Muitos dos primeiros gêneros musicais que passaram a ser considerados nacionais, ou praticados nacionalmente, vieram de lá. No Brasil, o primeiro registro em disco ocorreu em 1902, pelas mãos do tcheco Frederico Figner, exatamente no Rio de Janeiro. O lançamento veio pela marca Zon-O-Phone, que mais tarde ficaria sob o selo Odeon, e o produto era o lundu “Isto é bom”, do intérprete Xisto Bahia (Tinhorão, 2001, p. 145). Registramos que alguns versos dessa composição já seriam ouvidos no século XVIII em Portugal, prova da intrincada troca cultural entre Portugal e Brasil, que não nos permite dizer com certeza o que é criação brasileira e o que é portuguesa (entre elas, o próprio Fado). Porém, é interessante que a primeira gravação seja de uma fusão luso-brasileira.

Capital cultural e, à época, capital da República, no Rio também surge o Choro, convencionalmente³ tido como o primeiro gênero musical urbano tipicamente brasileiro (Amaral Jr., 2013, p. 43)⁴. Aquele que é considerado o pai do Choro e dos chorões, Joaquim Antônio da Silva Calado era carioca, nascido em 1848 e filho de músico, um pistonista e mestre-de-banda na Sociedade Carnavalesca dos Zuavos (Mello, 2000, p. 51). Sua carreira musical, notamos, exigia versatilidade: era um multi-instrumentista que se dedicou com mais afincos à flauta e, para sobreviver, atuava nos campos popular e erudito, tocava em bailes, em festas de família, lecionava e compunha. Zuza Homem de Mello aponta que tamanha desenvoltura garantiu reconhecimento a Calado, mas não resultou em uma vida confortável: cinco anos após sua morte (cujo enterro se deu em uma cova rasa no cemitério São João Batista), em 1880, um grupo de amigos promoveu um recital no Teatro Dom Pedro II, para comprar uma casa para a sua viúva e uma sepultura definitiva ao pioneiro chorão no cemitério de São Francisco Xavier (2000, p. 52).

Muitas dificuldades também marcaram a vida da maestrina Chiquinha Gonzaga (1847 - 1935), um ano mais velha que seu amigo e colega nas rodas de Choro Joaquim Calado: após um casamento

-
3. Há informações sobre outras manifestações urbanas brasileiras, mas que foram apropriadas por Portugal e, até hoje, não resolvidas. Tinhorão, por exemplo, é dos defensores dessa apropriação indevida pela metrópole, não sem mencionar a falta de estudos mais aprofundados (2001, p. 125). Em nossa pesquisa de mestrado, ao enfocarmos a música caipira, sentimos falta de uma definição mais precisa do que seria um aglomerado urbano e rural para o período.
 4. Seria possível, ao tratarmos sobre a música artesanal, falarmos de uma música anterior ao Choro, como a música dos circos, que Tinhorão chama de “primeiro veículo de diversão de massa do mundo moderno” (2001, p. 55) e a música dos teatros Populares, como as peças de Teatro de Revistas, cujas trupes rodavam o país e Portugal. Porém, para esta pesquisa, interessa-nos a música urbana mais próxima do começo da Indústria Cultural e a conformação dos gostos.

arranjado aos 13 anos, abandonou o marido aos 18 e para sustentar o filho, dedicou-se ao ensino do piano e apresentações em festas, composições para teatro, regência de bandas e orquestras. Chiquinha foi a primeira mulher brasileira a compor músicas para carnaval e a vender partituras de porta em porta – essa atividade em especial, além de meio de sobrevivência, era uma das maneiras de ajudar a financiar a luta abolicionista (Mello, 2000, p. 100).

Ambas as biografias desses ilustres personagens da nossa música, que hoje são reconhecidos, mas também são desconhecidos pelas as novas gerações, ilustram as dificuldades de ser um trabalhador da música popular – cenário que persiste. Chiquinha Gonzaga, por ser mulher e filha de uma relação extraconjugal de seu pai com uma negra, por divorciar-se e criar o seu filho sozinha, por casar-se novamente com uma pessoa mais nova, por optar por viver profissionalmente da música, enfim, por ser plenamente independente em uma época que as mulheres viviam submissas e totalmente dependentes dos maridos e dos homes da família, sofreu muito mais do que dificuldades financeiras. Há diversos relatos, em livros, peças de teatro e produções audiovisuais, sobre os preconceitos e humilhações que ela sofreu por toda vida. E por ser abolicionista em um país de elite de rapina e escravocrata, apelava para a venda de suas partituras, provavelmente copiadas manualmente, nas portas das casas que tivessem piano, em uma época em que a música instrumental ainda reinava no Brasil.

O poeta Augusto de Campos, em seu livro *Música de Invenção*, também relata que no cenário internacional, mas ainda dentro da área da música instrumental, diversos músicos-inventores (*inventors*) enfrentaram as mesmas dificuldades dos artistas brasileiros pioneiros,

para produzir e consolidar o que ele denomina música-pensamento de alto repertório. Quase todos foram reconhecidos “em idade provecta” ou “*post mortem*” (Campos, 1998, p. 10). Nomes que hoje estão restritos ao exíguo espaço das raridades das quase extintas lojas de disco, dos grupos de internet altamente especializados, de estudiosos de música e de poucas programações de emissoras de rádio e TV educativas (1998, p. 13).

Os dois cenários mostram que, há tempos, querer ser músico é fazer parte da resistência cultural, especialmente música instrumental, seja popular ou erudita. No século XIX as dificuldades morais para os artistas eram maiores, porque a criação artística não era considerada uma profissão, a música era um passatempo, não um trabalho produtivo. Desde então, surgiu uma imensa indústria cultural tremendamente lucrativa para os grandes conglomerados de comunicação e entretenimento que exploram avidamente todos os filões comerciais que ele oferece. Para todos, a escolha por ser um artista de carreira deixou de ser considerada coisa de vagabundo.

O início das Indústrias Culturais

O respeito profissional às carreiras artísticas disseminou-se socialmente com mais intensidade no XX, quando passamos a dispor de vários veículos midiáticos e a consumir música em quase todos os momentos da vida. Também surgiram outras categorias artísticas, além dos músicos, cantores e atores de teatro e ópera, e também de circo. O grande crescimento midiático havido durante todo o século XX produziu artistas (e uma infinidade de outras funções necessárias para sustentar a produção das atrações comunicativas nos novos meios) através

das gravadoras, do cinema, do rádio, da televisão e, a partir dos anos 1990, até da internet e de jogos eletrônicos. O momento atual marca o início da terceira década do século XXI, e passados tanto tempo de existência dos modernos meios de comunicação, com suas presenças cada vez mais abrangentes, marcantes e importantes para a formatação das culturas individuais e sociais da atualidade; mesmo assim, ainda prosseguem as inseguranças e instabilidades pessoais para quem decide construir carreiras artísticas. Mas, voltando ao tema, como isso ocorreu?

O universo artístico (profissional ou amador) sempre exigiu de músicos e cantores (além de boas performances), o domínio de vários gêneros musicais, que transitam do erudito ao popular e do instrumental ao cantado; outro fato tanto resistente, quanto deprimente, é a pouca disposição dos contratantes de reconhecer, por meio da remuneração, os trabalhos artísticos de quem vive da música como fonte de sobrevivência. Sabemos que as ações mercantis e os interesses econômicos interferem em todos os campos das sociedades humanas tidas como civilizadas e modernas. Mas, a profissão de músico, entre as várias atividades dedicadas à produção artística, é uma das mais requeridas socialmente e continua relegada à desregulação profissional, aos contratos improvisados, à apropriação de muitas obras, sem o devido pagamento de direitos autorais e trabalhistas, etc.

Um exemplo de potencial artístico da arte musical popular e coletiva, é o Samba carioca, uma vertente muito sofisticada e apreciada da cultura negra regional, que rapidamente tornou-se referência artística nacional graças ao rádio.

Lira Neto (2017) lembra que o samba é fruto da diáspora africana, começando pelo Nordeste. Assim, o samba foi um gênero musical

que nasceu “no saracoteio dos batuques rurais” e adentrou, sem pedir licença, pela a periferia dos grandes centros urbanos de outras regiões, principalmente, com a dispersão da população negra nordestina, após o final da escravidão. Muitos, ao serem excluídos da posse de alguma porção de terra, como reparação pelo longo cativeiro, e também do trabalho rural assalariado, que passa a ser realizado pelos emigrados europeus, partiram em busca de trabalho no Rio, a capital do País, e São Paulo, cuja cidade se industrializava, enquanto prosperavam as fazendas café e criação ao longo das ferrovias que avançam pelo interior paulista. A movimentação populacional dos grupos de trabalhadores negros abriu também novas rotas para a dispersão do samba e para criar destacadas vertentes mineiras e paulistas, além do reconhecido samba carioca.

As manifestações iniciais ocorreram nos terreiros de macumba, incorporaram-se aos cortejos dos ranchos, blocos e cordões, “numa simbiose perfeita com o Carnaval” (Neto, 2017, p. 25). Ou como diz-nos Tinhorão, o “primeiro gênero de aceitação nacional” é o “herdeiro das chulas e dos sambas corridos vindos com os baianos migrados para a capital” (1998, p. 290). O samba provoca um caso infundável de amor e ódio que ainda existe neste país tão dividido. Há os que ainda o odeiam, como faziam os que o perseguiam no começo do século XX⁵. Racista,

5. Tivemos, em nossa vida profissional no rádio, diversas oportunidades de sentir o preconceito contra o samba e contra os ritmos convencionalmente chamados nordestinos, mesmo em emissoras educativas (que já tinham por hábito a exclusão de gêneros musicais considerados populares de suas grades).

a perseguição ao Samba⁶ foi tão grande no início que se desdobrou em vários preconceitos: contra o gênero musical, contra o instrumento preferencial, o violão, contra as festas populares etc. Como continua Lira Neto, o Samba “aos poucos foi sendo envolvido pelos códigos e engrenagens do grande mercado (...) chegou ao disco, ganhou o rádio, virou astro de cinema” (Neto, 2017, p. 25). Mas o preço de tamanho sucesso e longevidade foi a “domesticação dos corpos”, a “desafricanização dos espíritos”, diz Lira Neto (2017, p. 34).

Saindo do território fluminense e entrando para a zona de maior atuação bandeirante⁷, sabemos que o mesmo pagamento foi exigido de outro gênero musical popular, o Sertanejo (a começar pela moda-de-viola). Desde que foi adaptada⁸ ao disco por Cornélio Pires, em 1929, gerando um sucesso de vendas imprevisto, a música sertaneja, em qualquer modalidade, causava (e ainda causa) repulsa a um pequeno grupo de pessoas elitistas (Leite, 2013, p. 24). Caldas demonstra que essa música, como produto da indústria cultural, não era nova, mas já não era folclore (Caldas, 1979, p. 85). Caiu no gosto popular e, com o rádio, foi massificada, como identificam Caldas (1979 e 1987), Catelan

-
6. A antiga cantiga de roda “Pai Francisco”, cujo personagem é preso por portar um violão e por requebrar, um detalhe do primeiro capítulo da obra pré-modernista “O Triste Fim de Policarpo Quaresma” (1915), de Lima Barreto, em que o Major Quaresma é diminuído socialmente por ter aulas de violão (uma “malandragem”), o registro de Affonso D’E Taunay de que em São Paulo, em meados do século XVII, a polícia existia para cuidar do cárcere e vigiar “forasteiros, desertores, escravos e índios rixentos, jogadores, bebedores, bailarinos de batuques, etc.” e a proibição de danças e usos de máscaras africanas nos cortejos religiosos, registrado por Tinhorão, dão conta do preconceito existente.
 7. O que Antônio Cândido chamaria de “lençol de cultura caipira”, ou seja, toda capitania de São Paulo, o que incluiria Minas Gerais, Mato Grosso, Goiás e outras áreas das Entradas e Bandeiras, até o Paraguai (Leite, 2013, p. 47).
 8. Dizemos “adaptada” porque, ao ser gravada, a música sertaneja sofreu limitações, especialmente no número de participantes e tempo de execução. De certa forma, já pagava um preço para ser gravada.

e Couto (2005), Lopes (1988) e Marcondes (1998), em seus respectivos trabalhos. José Ramos Tinhorão acredita que a (inicial) pouca mutação da música rural paulista deveu-se a uma “curiosa reprodução entre as camadas baixas da cidade – representadas pelos escravizados e novos trabalhadores livres brancos e mestiços – das formas de lazer típicas do mundo rural” (Tinhorão, 2001, p. 14); música e danças mais vigiadas pelo poder vigente e, talvez por falta de liberdade, menos elaboradas que as pujantes criações dos principais centros urbanos brasileiros, como Rio de Janeiro, Salvador e Recife. Há também os registros das “modas de brão” (Leite, 2013, p. 51) que junto com as técnicas de trabalho eram passadas de geração a geração, no chamado “regime de policultura rústica” (2013, p. 49). Ou seja, o caipira estava imerso em um sistema de transferência de saberes, o que também poderia explicar a manutenção das músicas (que envolviam não somente as letras para cada estação do ano e para cada cultura plantada, mas afinação dos instrumentos, rezas, etc.).

Não era falta de oportunidades de aprendizado, o fator que manteve a música paulista quase inalterada. Afonso D’E. Taunay mostra-nos que em São Paulo, em 1657, já havia o registro de um mestre de capela em sua matriz e a possível existência de coro, acompanhado por cítara ou harpa (Taunay, 2004, p. 163) e, desde o início do século XIX, música militar (2004, p. 208), e, ao fim do mesmo século, 8 “professores de piano e canto e 3 de música marcial”, além de um vendedor de música e perfumes (2004, p. 342), o que confirma a prevalência de música profissional, religiosa e militar. Para Tinhorão, a música da elite paulista era cópia da europeia e, depois, da carioca; a música do povo era

coibida. O mesmo Autor, no livro *Música Popular de Índios, Negros e mestiços*, afirma que, diante da

impossibilidade de contar com diversões semelhantes às da população branca das camadas elevadas – teatro, bailes públicos, recepções oficiais em palácios, festas em casarões senhoriais, saraus lítero-musicais, etc. - levou os negros, mestiços e brancos das camadas mais baixas do Brasil a inventar sempre os mais variados gêneros de festas ao ar livre. (Tinhorão, 1972, p. 161)

Autos e danças que aconteciam em pequenas cidades do país, em praças e ruas, como o “bumba-meu-boi, as cheganças e marujadas” e nas maiores e mais heterogêneas aglomerações negras do país, Bahia e Rio de Janeiro, festas “menos presas ao denominador comum cultural exigido por aquelas diversões de tipo dramático, e que exigem o prévio aprendizado de falas, versos e canções” (Tinhorão, 1972, p. 161).

Como o Samba, o Sertanejo é mutante, adapta-se, às vezes parece hibernar por um breve inverno, às vezes troca de pele, para depois voltar a soar. Esse retorno, por vezes deu-se comercialmente, em outras, ocorreu espontaneamente, para depois ser aproveitado pelo mercado, em todo o país – ou, como afirma Tinhorão, quando “as camadas populares não participam como autores, mas apenas como compradores do produto acabado” (Tinhorão, 2001, p. 29). Mais tarde, ao popularizar-se, pode ser encontrado em novas misturas que aparecem como vertente criativas populares, e depois tornam-se novos produtos no mercado comercial, como o funknejo, o eletronejo, o sertanejo universitário ou em outras variações.

Tinhorão, em seu livro *Os Sons que Vêm da Rua*, mostra outra força musical que caiu no gosto popular na segunda metade dos anos

1950 no Rio de Janeiro, São Paulo e na nascente Brasília: a música dançante nordestina, cujos diversos ritmos foram simplificados sob o nome de forró (2005, p. 217). E que nos anos posteriores ajudaria a consolidar um tipo de negócio bastante popular no Sudeste, as casas de dança para “nordestinos” (2005, p. 221) – lembrando que somente a grande São Paulo recebeu, até os anos 1970, mais de dois milhões de migrantes daquela região (2005, p. 222). Essa prática lúdica e essa música tomam o rádio⁹, o disco, na década seguinte ganha parte da classe média e nos anos 1990 funde-se a outros ritmos, ou seja, é “desnordestinizado”, vira forró eletrônico, new forró (2005, p. 224) e mais tarde, forró universitário. Como um conjunto de ritmos que se populariza posteriormente ao choro, ao samba e à música sertaneja, as novidades do nordeste que fizeram sucesso acabaram superando alguns preconceitos e também influenciando jovens compositores da classe média carioca. Cabral recorda-nos do êxito do grupo pernambucano Turunas da Mauricéia, que marcaria até a escolha de repertório de Noel Rosa e seu Bando de Tangarás (1996, p. 23).

Como o Choro, o Samba e o Sertanejo, os ritmos do forró (Xote, Baião, etc.) nascem entre os menos favorecidos, são marginalizados, mas resistem, mesmo dentro de seus subgêneros e das reapropriações comerciais. Ou seja, é possível perceber que essas tradições ou linguagens musicais e coreografias são mantidas no país de forma artificial. Especialmente a partir de fins do século XIX e começo do XX, início da indústria cultural de massa (Tinhorão, 2001, p. 29). Hobsbawn fala

9. O radialista Zé Bétio, nascido em 1926 e morto durante a escrita da tese, em agosto de 2018, foi um dos que levaram os sons do nordeste para o rádio paulistano (Tinhorão, 2005, p. 223).

de três tipos de tradições inventadas após a Revolução Industrial que se sobrepõem:

a) aquelas que estabelecem ou simbolizam a coesão social ou as condições de admissão de um grupo ou de comunidades reais ou artificiais; b) aquelas que estabelecem ou legitimam instituições, *status* ou relações de autoridade; e c) aquelas cujo propósito principal é a socialização, a inculcação de ideias, sistemas de valores e padrões de comportamento. (Hobsbawn, 1997, p. 17)

Isso explicaria a ausência de outras dezenas de ritmos genuinamente brasileiros nos meios de comunicação, que quase não são reconhecidos por nós, e a naturalização de outros gêneros, graças aos meios de comunicação – lembremos a ação de Getúlio Vargas, ao resolver a chamada questão nacional, ao usar especialmente o Samba como representação do Brasil e inventar a noção de uma nação para todos os brasileiros.

José Ramos Tinhorão acredita que a partir desse período histórico, mesmo as músicas surgidas no bojo das tradições musicais brasileiras, já se “constituíam artigos para o mercado do lazer” (Tinhorão, 2001, p. 29). Ou seja, seu repertório deixa de ser somente familiar e passa a ser mesclado ao que é divulgado pelos produtores culturais do período (2001, p. 43). Outra mudança sensível: se até 1920 a música brasileira era majoritariamente instrumental, em pouco mais de duas décadas ela seria quase que totalmente cantada (Amaral Jr., 2013, p. 88). A voz humana domina o novo espaço sonoro pela profusão de novos artistas que são lançados pelas gravadoras, e que são divulgados pelas ondas do rádio, pelo cinema sonoro e depois, pela televisão. Assim, a música cantada se consolidou e predomina até hoje, depois da internet e de

seus dispositivos com conexão portátil e audição individualizada, os cantores de todos os tempos e ritmos sempre voltam à moda.

Sabemos que mais tarde, o Estado Novo aproveitou-se muito bem da tecnologia do rádio, que se popularizara no país desde o lançamento oficial em 7 de setembro de 1922. Getúlio, ao lançar o rádio comercial, facilitou o crédito popular para aquisição dos aparelhos receptores produzidos no Brasil. Era a inclusão das massas ao projeto de industrialização e urbanização de Vargas (Haussen, 1996). E o Samba foi usado como principal pano de fundo dessa história, criando-se a ideia de nação para unir o país política, cultural e economicamente – como dissemos, a chamada “questão brasileira”, que inquietava a intelectualidade nacional desde as primeiras décadas do século XX (Martins & Martins, 2017, p. 35).

De acordo com José Ramos Tinhorão, após os anos 1930, a nova forma de samba (mais urbana, que atraiu “eccléticos compositores profissionais da classe média”) e a “nova política” (de incentivo do comércio interno e “das potencialidades brasileiras”) convidavam os selos a investirem nas criações musicais “das camadas mais baixas”. O Autor ainda menciona a marca Brunswick, que abriu seus estúdios aos iniciantes “Carmem Miranda, Sílvio Caldas, Gastão Formenti e o grupo Bando da Lua”, “Heitor dos Prazeres”, Sinhô, entre outros (1998, p. 296). Era o cenário ideal para gravar os tanguinhos de Ernesto Nazareth e as toadas sertanejas de Marcelo Tupinambá e misturar choro com samba e canção, samba com canção, criando gêneros mais palatáveis para a classe média. Houve, assim, uma expansão de ritmos brasileiros destinada aos moradores das cidades, que eram mais “esclarecidos e refinados”.

Sérgio Cabral destaca que essa grande expansão foi “um dos raros momentos da história da música popular brasileira”, em que a “oferta de gravação de discos aos compositores era maior que ou tão grande quanto a procura” (1996, p. 20). O mesmo autor conta que em 1927, a gravadora Odeon “introduziu nos seus estúdios no Rio de Janeiro, o sistema elétrico de gravações de discos, uma novidade surgida nos Estados Unidos em 1924”. Esta nova tecnologia de gravação era fruto da disputa tecnológica com o rádio: enquanto as emissoras ofereciam música de graça, as gravadoras ofereciam gravações com maior qualidade sonora. Interessante registrar que essa abertura para gravar vários artistas de diversos gêneros no Brasil, segundo Cabral, foi a estratégia das gravadoras multinacionais para recuperarem os prejuízos das matrizes, devido à quebra de 1929 (1996, p. 18).

Em outras palavras, a música se consolidou como “matéria-prima” de toda indústria de gravação, distribuição e emissão radiofônica. É nos anos 1930 que os compositores começam a tomar mais consciência sobre seus direitos intelectuais¹⁰. Nesta *Belle Époque* do rádio é que surgem os grandes ídolos, os cantores e cantoras (Martins & Martins, 2017, p. 36). Profissionais que precisavam de compositores, instrumentistas e arranjadores, normalmente anônimos, para lhes servir. Por questão de sobrevivência, muitos compositores frequentavam um bar-restaurant da Avenida Rio Branco, o Café Nice, para vender suas composições. Há, inclusive, relatos de cantores que jamais tocaram qualquer instrumento e que por meros trocados, viraram compositores. Outros, compravam a parceria em músicas que gostavam, apostando no sucesso.

10. Sérgio Cabral também relata que a lei de pagamento de *royalties* era de autoria do então deputado riograndense Getúlio Vargas.

Mas muitos compositores mal saíam da comunidade onde moravam. Cabral relata a ação dos “compropositores”, gente que se aproveitava da ingenuidade dos compositores menos esclarecidos para roubar-lhes as composições (convencendo-lhes de que as músicas não valiam nada, cujo caso mais conhecido é o de Cartola) ou pagando muito pouco por elas, para depois vendê-las por altos preços aos cantores (1996, p. 30).

A exploração dessa mão de obra dedicada à arte, pouco informada sobre seus direitos, foi facilitada pelo surgimento do cinema falado. Os chamados pianeiros¹¹, mais comuns quando da popularização do cinema, e outros músicos que entretinham as plateias dos cinemas mudos, ficaram sem emprego após 1929. Segundo Sérgio Cabral, “nem o crescimento da produção de discos nem o desenvolvimento do rádio foram suficientes para absorver os instrumentistas desempregados” (1996, p. 31). Fica evidente também o aumento da potência da mensagem que vinha dos Estados Unidos, que exploravam agora um produto audiovisual em uma cadeia de produtos completa: além de um consumo maior de discos norte-americanos, os jovens vestiam-se e penteavam-se como seus atores preferidos (1996, p. 33).

Durante os anos de 1940, era comum a estratégia de “abarrotar o mercado” com os sambas e marchas carnavalescos (Cabral, 1996, p. 29). Os lançamentos que ocorressem fora desse período eram chamados de “música de meio de ano” e podiam mirar as festas juninas e de final de ano. Após 1940, o governo Federal incorpora a Rádio Nacional do Rio de Janeiro (Haussen, 2017, p. 36), inaugurada quatro anos antes,

11. O mais célebre pianeiro, em nossa visão, era Ernesto Nazareth, que tocava no cinema Odeon. Mas Ari Barroso tocava no cinema Íris para pagar o curso de Direito. Pixinguinha era a atração do cinema Palais (todos no Rio de Janeiro).

por motivo de dívidas. Devido ao estrondoso sucesso (leia-se, apoio governamental somado a suporte publicitário), os músicos passaram a seguir o padrão da programação da grande emissora de rádio. Nomes como Pixinguinha, Radamés Gnattali, Almirante e outros estavam no *casting* (Haussen, p. 37).

Após o reinado de Pixinguinha, o músico de maior importância nesse cenário, entre 1930 e 1945, foi o maestro e compositor carioca Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Villa-Lobos compôs as *Bachianas Brasileiras*, era considerado por Tom Jobim o inventor do Brasil (devido a sua projeção internacional ao apresentar os ritmos brasileiros ao mundo). Foi o responsável pela formulação e implementação do maior projeto pedagógico musical desenvolvido no Brasil¹², atribuição feita por Getúlio Vargas. Nacionalista convicto (sem ser provinciano), são famosos seus depoimentos de quanto a *seresta* e os *choros* cariocas, a música *caipira* de Minas Gerais, a *barroca europeia*¹³ de Bach e a música *nordestina* tiveram influências na formação do garoto Villa-Lobos, desde cedo estimulado a tocar vários instrumentos (Santos, 2010, p. 18) e a sua enorme contribuição com sua posterior pesquisa sobre temas folclóricos, em vários pontos do país (2010, p. 19). Passados vários anos, a “*espinhosa missão*” do compositor é considerada um marco na educação musical brasileira, que supera as tensas relações político-ideológicas entre Vargas e Villa-Lobos. Na verdade, hoje a ideia mais aceita é que a união de Vargas com Villa-Lobos significou a união entre dois projetos culturais

12. Interessante registrar que o nome deste projeto era “Formação da Consciência Musical Brasileira” (Santos, 2010, p. 24). Não para criar artistas ou teóricos, mas para “cultivar o gosto” e “ensinar a ouvir” (idem, p. 25).

13. cremos que Villa-Lobos não teve contato com a rica composição barroca religiosa brasileira do século XVIII, fruto do trabalho do prussiano-uruguaio dr. Francisco Curt Lange, que só chegou ao país em 1958 (Medaglia, 2012).

muito similares e que era benéfica aos dois personagens, e também ao País. Heitor Villa-Lobos tinha prestígio ao voltar de um período na Europa e dava declarações enfáticas sobre sua vontade de “transformar o panorama cultural do país” (2010, p. 32). Bem ao modo modernista, Villa-Lobos harmonizava os sons nacionais de forma universal, como todo grande compositor erudito dotado de uma visão musical muito abrangente e eclética. Esse interesse da maior celebridade brasileira pela educação, que ficou desempregado ao retornar de sua temporada europeia, foi aproveitada por Getúlio Vargas para convidá-lo e incorporá-lo para participar do projeto educativo e cultural do governo federal. A participação de Villa-Lobos no governo de Vargas possibilitou, entre outras coisas, o surgimento de diversas bandas e até de orquestras, em muitas localidades brasileiras. O projeto de educação musical criado pelo grande maestro, persistiu até a década de 1970, quando foi excluído pelos ditadores militares (Martins & Martins, 2017, p. 42).

Fica evidente que as mudanças engendradas no Estado Novo (censura, substituição de produtos importados por nacionais, êxodo rural, uso dos meios de comunicação de massa, etc.) tornam o cenário ideal à implantação das Indústrias Culturais no país o que, conseqüentemente, vai possibilitar o surgimento de sucessivas modas musicais com claro intuito comercial. Segundo Martins e Martins, essas mudanças serão fundamentais para a consolidação da imagem do Brasil no exterior que perdura até hoje (2017, p. 21).

Florestan Fernandes observa que a burguesia brasileira enfrentou a pressão, de fora, “nascida das estruturas e dinamismos do capitalismo monopolista mundial”, cuja hegemonia havia sido momentaneamente abalada pela grande e longa crise econômica internacional, que começou

em 1929, com a quebra de bolsa de Novo York. Essa pressão externa pôs em risco os interesses econômicos internos e as bases de sustentação material e do poder de alguns segmentos da burguesia nativa, que foram obrigados a “costurar” internamente, um novo acordo dominante (1981, p. 216).

Como afirma Magnoni, o golpe de 1930 foi o momento adequado para a parcela mais moderna dos grandes fazendeiros, industriais e comerciantes se aproveitarem do esgotamento do modelo de desenvolvimento interno e da crise que abalara seriamente os Estados Unidos e Europa, para dar um impulso definitivo, com apoio econômico e político do governo de Getúlio Vargas, à industrialização e à criação de um mercado interno.

Durante o longo governo de Getúlio Vargas, a educação pública e o rádio passaram a desempenhar papéis decisivos na ordem econômica, política e cultural nacional. A criação do Ministério da Educação, a autorização da radiodifusão comercial e o estímulo à difusão das salas de exibição de cinema sonoro ocorreram em tempos simultâneos e como parte da mesma estratégia do Estado brasileiro, a partir de 1930. O Instituto Nacional do Cinema Educativo foi idealizado em 1936, por Roquette Pinto, e serviu gente especializada na produção cinematográfica nacional, o que iria para o desenvolvimento a partir dos anos 1940, de grandes estúdios brasileiros, como Vera Cruz e Atlântida, e também contribuiria com o futuro desenvolvimento da televisão. (Magnoni, 2001, p. 81)

Tinhorão afirma que esse período inicial do rádio abarcava a muitos gêneros musicais, cantores, conjuntos e orquestras brasileiras. Porém, às vésperas do ataque japonês que levou os EUA à Segunda Guerra (Tinhorão, 1998, p. 301), a variedade deu lugar às estratégias

de “conquista do público-alvo dos patrocinadores e anunciantes”, especialmente de música internacional, “mais do agrado das camadas média e alta” que podiam comprar os produtos anunciados (Tinhorão, 2001, p. 45). Dóris Fagundes Haussen lembra-nos que, em 1941, o Birô Interamericano do presidente estadunidense Franklin Roosevelt cumpria seu papel de estreitar laços entre o Brasil e os Estados Unidos, facilitando a ação de agências publicitárias estadunidenses no intocado mercado propagandístico brasileiro e impulsionando a rádio do Estado Novo (2017, p. 37). Hoje, sabemos os efeitos dessas empresas estrangeiras na publicidade nacional e, claro, as mudanças culturais que nos foram impostas (estilo de vida norte-americano).

Outro tipo de música que incorporou essa sonoridade feita pelos músicos dos Estados Unidos é o Samba-Canção, surgido em 1928. Basicamente, um samba de andamento mais lento, mais rico harmonicamente do que o Samba e que dedicava quase toda a sua poesia ao fracasso amoroso. O gênero consolida-se como um dos maiores sucessos comerciais de todos os tempos, e a sua liderança de audiência nas grades de programação só seria vencida pela Jovem-Guarda, na década de 1960, um fenômeno que retiraria a liderança de público do samba-canção, mas não ameaçaria e sua existência. O Samba-Canção é dividido em vários tipos, e são nítidas duas grandes correntes do gênero musical: a popularesca, que usava influências do bolero e que, a título de curiosidade, poderíamos dizer que Dalva de Oliveira e Lupicínio Rodrigues são os seus grandes expoentes. Há a segunda corrente, bastante elitizada, cuja estrutura de arranjo daria origem à Bossa-Nova, que tinha em Dolores

Duran, Dick Farney e Johnny Alf como alguns de seus grandes nomes¹⁴. Além da importância comercial e social deste gênero saído dos Teatros de Revista, podemos afirmar que é a partir do Samba-Canção que as mulheres compositoras se consolidam na música brasileira.

Nos anos 1940, além da música estadunidense, a invasão mexicana (com grande influência em alguns músicos do sertanejo e, como dissemos, nos de samba-canção ditos boleirentos), do tango argentino e a persistência da ópera rivalizam com a música brasileira (Tinhorão, 2001, p. 46).

Conclusão

Em nossa dissertação de mestrado, ao falarmos sobre a comunicação popular no rádio realizada por um programa de modas-de-viola, já lembrávamos que, à época da colonização do Brasil, os europeus se utilizavam da música em seu projeto de cristianização e de unificação cultural do novo mundo, feito pela igreja Católica. Os jesuítas que estiveram por aqui dos séculos XVI até meados do XVIII não usavam somente o latim para converter as almas dos indígenas, mas a língua de seu público-alvo misturada ao latim. Logo após a expulsão dos jesuítas por bandeirantes e trabalhadores livres (que prepararam os territórios para o baronato grileiro), as atividades musicais e trocas em diversos grupos continuaram. Música que permeia técnicas de trabalho, manifestações religiosas e culturais, tais como danças, instrumentos, ritmos e canções foram adaptados à realidade de brasileiros e estrangeiros (2013, p. 52).

14. A influência estadunidense é clara também pela escolha de alguns nomes artísticos, como o de Farnésio Dutra e Silva, o Dick Farney, e o de Alfredo José da Silva, o Johnny Alf. Situação que se extremará nos anos 70.

São manifestações musicais coletivas e populares que ‘antropofagicamente’ se aproveitaram de festividades e de elementos culturais de portugueses, africanos e indígenas, gerando diversos tipos de danças, ritmos, gêneros musicais e instrumentos. O primeiro gênero, um fruto produtivo dessas fusões, foi o Lundu, o “avô do samba” (2017, p. 39). O cenário é o Rio de Janeiro, à época do bota abaixo higienista, entre o fim do século XIX e início do XX (Amaral Jr., 2013, p. 84). Se no Rio de Janeiro, o som popular dos negros estava garantido e livre do incômodo da polícia, que não se atrevia a subir os morros, em São Paulo o samba era mais contido para tentar não chamar atenção dos repressores. Era uma música feita nos porões, em galpões, dentro da cidade, era propositalmente mais silencioso, para evitar chamar muito a atenção dos setores brancos, mais ricos, que não gostavam de música de pretos pobres.

Como vimos, a proibição não funcionou: a influência da movimentação de pessoas (escravizados, migrantes e imigrantes), a abertura às novas tecnologias nas cidades, guerras e a ampliação dos negócios torna o Brasil um lugar fértil para as influências vindas através dos meios de comunicação. Desde os primórdios, fica claro que as indústrias culturais (no plural, como na escola francesa de Regulação) são internacionalizadas econômica e culturalmente. O cenário é mutante, mas a lógica é de exclusão, cada vez maior, dos seus atores menores. Modelo replicado em cadeia em todo território nacional, como demonstramos em nossa tese de doutorado (Leite, 2020).

Referências

Amaral Jr., J. A. (2013). *Chorando na Garoa – Memórias Musicais de São Paulo. Fundação Teatro Municipal de São Paulo*. Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.

- Cabral, S. (1996). *A MPB na Era do Rádio*. Editora Moderna.
- Caldas, W. (1987). *O que é música sertaneja?* Editora Brasiliense.
- Caldas, W. (1979). *Acorde na Aurora: música sertaneja e Indústria Cultural*. Ed. Nacional.
- Caldeira, S. F. (1982). *Aspectos Históricos do Rádio em Bauru* [Monografia, Fundação Educacional de Bauru].
- Campos, A. de (1988). *Música de Invenção*. Editora Perspectiva.
- Catelan, Á., & Couto, L. (2005). *História da Música Caipira no Brasil*. Kelps UCG.
- De Marchi, L. (2011). *Transformações estruturais da indústria fonográfica no Brasil 1999-2009* [Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro].
- Hobsbawn, E. (2011). *Como Mudar o Mundo: Marx e o Marxismo*. Companhia das Letras.
- Leite, W. C. M (2013). *A Representação do Caipira na UNESP FM* [Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual Paulista - UNESP].
- Leite, W. C. M. (2020). *Os Músicos Independentes de Bauru e o uso de Tecnologias de Comunicação: acesso e Aproveitamento* [Tese de Doutorado, Universidade Estadual Paulista - UNESP].

- Magnoni, A. F. (2001). *Primeiras aproximações sobre pedagogia dos multimeios para o ensino superior* [Tese de Doutorado, Universidade Estadual Paulista - UNESP].
- Medaglia, Júlio (2012). *Música Impopular*. Global.
- Mello, Z. H. de (2000). *Enciclopédia da Música Brasileira – Samba e Choro*. Art Editora; Publifolha.
- Neto, Lira (2017). *Uma História do Samba: volume I (As Origens)*. Companhia da Letras.
- Santos, M. C. (2010). *Heitor Villa-Lobos*. Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana.
- Tinhorão, J. R. (1972). *Música Popular de Índios, Negros e mestiços*. Vozes.
- Tinhorão, J. R. (1991). Pequena História da Música Popular - da modinha à lambada. *Revista e Ampliada*. Art Editores.
- Tinhorão, J. R. (1998). *História Social da Música Popular Brasileira*. Editora 34.
- Tinhorão, J. R. (2001). *Cultura Popular – Temas e Questões*. Editora 34.
- Tinhorão, J. R. (2005). *Os Sons Que Vêm da Rua*. Editora 34.

A ILUSTRAÇÃO EM LIVROS DE RPG NACIONAIS: EXPRESSÕES DECOLONIAIS DA FANTASIA

Leonardo Alvarez Franco¹
Paula da Cruz Landim²
Guilherme Cardoso Contini³
Fernanda Henriques⁴

Os *Role Playing Games* (RPG), ou Jogos de Interpretação, são explicados mais facilmente quando comparados a práticas teatrais. Partidas de RPG normalmente são constituídas por uma série de eventos e desafios planejados e propostos por uma jogadora, que assume o papel de narradora, e que devem ser resolvidos por outras jogadoras, cada

-
1. Mestre e Doutorando em Design do Programa de Pós-Graduação em Design (PPGDES) da FAAC/UNESP.
leonardo.alvarez@unesp.br
 2. Doutora em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo – USP. Professora do Departamento de Design da UNESP.
 3. Mestre em Mídia e Tecnologia e Doutorando em Design do Programa de Pós-Graduação em Design (PPGDES) da FAAC-UNESP.
guilherme.contini@unesp.br
 4. Doutora em Comunicação e Semiótica. Professora e Diretora da Universidade Estadual Paulista - UNESP.
fernanda.henriques@unesp.br

uma interpretando uma personagem criada de acordo com o sistema de regras utilizado pelo jogo específico (Pavão, 2001). Os sistemas de regras desses jogos normalmente são apresentados em manuais, conhecidos como “módulos básicos”, que também apresentam outras informações importantes para a prática da atividade, como ambientações (Franco, 2017). Essas ambientações se inspiram na literatura, em cenários de fantasia ou ficção científica, histórias em quadrinhos, entre outros. Quando analisados do ponto de vista do Design, os módulos básicos parecem estar posicionados em algum lugar entre livros ilustrados e manuais técnicos. Nota-se que a maioria desses manuais apresenta uma grande quantidade de ilustrações que desempenham diferentes funções ao longo de suas páginas, e parecem capazes de estabelecer relações emocionais com o público leitor (Franco, 2019).

O primeiro produto do gênero a ser lançado comercialmente foi *Dungeons & Dragons* (D&D), nos EUA, em 1974. Com sua popularização, outros produtos relacionados surgiram, como romances, quadrinhos, jogos eletrônicos e de tabuleiro.

Em pouco tempo, D&D alcançou o status de ícone da cultura pop, ganhando uma série animada de mesmo nome (que veio para o Brasil com o nome de *Caverna do Dragão*) e sendo homenageado em diversas produções audiovisuais, como no filme *E.T. – o Extraterrestre*, em episódios de séries (como *Community* e *The IT Crowd*) e outras animações (como *Gravity Falls* e *Hora de Aventura*). A mais bem-sucedida iteração da franquia chegou aos cinemas em 2023 com o título *Dungeons & Dragons – Honra Entre Rebeldes*, com um faturamento tímido, mas 90% de aprovação do público (Taveira, 2023). Diversos canais dedicados

ao jogo podem ser encontrados no Youtube, dentre os quais o mais expressivo talvez seja *Critical Role*, com mais de 2 milhões de inscritos.

No Brasil, autores brasileiros criam seus próprios livros de RPG, com sistemas de regras e ambientações próprias desde os anos 1980. Inicialmente, esses livros eram amplamente baseados na produção americana que chegava aqui de forma escassa através de algumas poucas editoras. Com o tempo e com o uso de novas fontes de referência e inspiração (Bettocchi, 2000), foram adquirindo uma identidade própria até o momento atual, onde podemos encontrar livros nacionais que se apropriam das linguagens tradicionalmente utilizadas pelo gênero e apresentam possíveis imaginações do futuro, como os jogos Mojubá e Solaria RPG, ambos viabilizados por meio de financiamentos coletivos bem-sucedidos, o último em fase de produção e ainda não publicado. Este trabalho buscou identificar as influências estéticas das ilustrações do livro básico de Mojubá e das ilustrações utilizadas na campanha de financiamento coletivo de Solaria RPG, bem como tentar compreender quais aspectos as tornam diferentes daquelas presentes nos livros de D&D.

Ilustrações e Fantasia

Grande parte das ilustrações presentes em livros de RPG são figurativas, representando personagens, objetos, lugares e criaturas, reais ou imaginários. Muitas vezes, representam elementos fantásticos, exibindo cenas em que figuras humanas se contrapõe a seres mitológicos ou sobrenaturais. Essa é, inclusive, a principal característica que define o que se chama de arte fantástica. A presença da mitologia na arte fantástica remete às pinturas em cavernas, representando bestas imaginárias, deuses e criaturas míticas (Fenech, 2010). A mitologia

surge da necessidade de explicar o mundo a nossa volta (Dell, 2014) e o uso da arte como meio de representá-la deu aos mitos a permanência através do tempo.

A arte fantástica se desenvolveu no mundo através das representações de histórias, sejam essas consideradas reais em suas épocas ou contos-de-fadas, o que faz com que o conceito de narrativa seja inextricavelmente ligado a ela. Rui de Oliveira (2009) ainda sugere certa ambiguidade quanto à origem da ilustração fantástica, que invoca as imaginações noturnas de cada um.

A ilustração de elementos fantásticos, mitológicos e sobrenaturais pode ser remontada à época das cavernas, mas é no século XIX que se populariza, com uma profusão de artistas se dedicando a ilustrar livros de contos maravilhosos para crianças, jovens e adultos. Dentre os mais notáveis, encontra-se Jean Ignace Isidore Gérard Grandville, notável por suas ilustrações de personagens fisiognômicos, hibridizações gráficas de homens e animais que remontam a Grécia e são amplamente utilizados na Idade Média (Oliveira, 2009). Esses personagens se destacam quando Jean Ignace ilustra as Fábulas de La Fontaine, e tem seu estilo resgatado mais tarde, no século XX, durante o Surrealismo.

Na Inglaterra do período Vitoriano surge o movimento dos chamados pintores de Contos de Fadas - um movimento pouco registrado nos livros de história da arte, que floresceu entre os anos de 1790 e 1870, exercendo influência duradoura nas arte de ilustrar e tendo como repertório um mundo imaginário, mítico, ideal, povoado pelas fadas, duendes e demais criaturas folclóricas, também imortalizadas pelas peças de Shakespeare. Estas *fancy pictures*, como ficaram conhecidas, buscam a simplicidade de um passado mítico, em contraposição aos avanços

da revolução industrial e grandes acontecimentos e questionamentos da época (Oliveira, 2009).

Sir Joseph Noel Paton, um dos artistas de maior destaque desse período, retratava em suas telas seres fantásticos em oposição a figuras humanas com as quais os observadores poderiam se identificar e estabelecer relações.

Em seu mapeamento de artistas e ilustradores, Oliveira também destaca os pintores ingleses Pré-Rafaelitas, principalmente por se envolverem intensamente com narrativas e com a literatura. O autor comenta que os pintores de contos de fada pareciam se aproximar mais da tradição oral, ao passo que os Pré-Rafaelitas pareciam se identificar mais com as narrativas escritas. Para Oliveira, a ilustração existe apenas se estimular a verbalização (2009).

A justaposição de seres e elementos fantasiosos, etéreos ou sobrenaturais que pode ser observada na obra de Paton e de outros artistas do período veio a influenciar boa parte da produção de ilustrações fantásticas no começo do século XXI. Os livros de RPG, repletos de ilustrações desse tipo, são bons objetos de estudo para se observar a persistência de tais características.

O uso de ilustrações em livros de RPG

Mundos secundários, são cenários de fantasia com leis naturais e regras consistentes, onde se propõe que as narrativas ocorram são apresentados nos manuais básicos dos jogos de RPG por meio de textos e ilustrações que se complementam e a facilitam a compreensão pelo leitor. A grande variedade de mundos secundários criados por autores e autoras permite que diversas interpretações de seres sobrenaturais

possam ser representadas de diferentes maneiras por artistas e, ainda assim, sejam aceitas pelos observadores ou leitores sem muitos questionamentos, no processo chamado por Tolkien de ‘suspensão de descrença’ (Tolkien, 2006).

A partir do pensamento de que a ilustrar é a arte que sugere narrativas (Oliveira, 2009), a ilustração é definida como arte figurativa. Essa é a função de grande parte das ilustrações existentes em um módulo básico de RPG, induzindo mensagens complementares por meio de imagens, como definido por Dondis (2007) e Zeegen (2009).

Três tipos de ilustração são encontrados em um manual básico de RPG: A ilustração narrativa é definida como um gênero fundamentalmente caracterizado pela capacidade de traçar narrativas e descrever histórias por meio das imagens, sem se tornar, de jeito nenhum, uma mera tradução visual de um texto. A ilustração narrativa se localiza no ponto onde já não há alcance literário do texto, sendo o contrário igualmente verdadeiro; Ilustrações informativas, como as usadas em livros científicos das áreas de botânica ou medicina, por exemplo, que consistem em diagramas e desenhos esquemáticos; A ilustração persuasiva, tipicamente utilizada pelos publicitários. Estes três tipos de ilustração frequentemente atuam de forma simultânea, influenciando umas às outras. Apenas no campo conceitual possuem comportamentos completamente distintos (Oliveira, 2009).

Ao considerarmos um manual básico como um livro que deve cumprir as funções de ensinar ao leitor um conjunto de regras, apresentar um mundo secundário e instigar o consumidor a adquirir outros livros e suplementos, pode-se compreender a utilização dos três tipos de ilustração citados, em diferentes níveis. Algumas ilustrações complementam o

sentido do texto, construindo um significado através da linguagem, outras sugerem ou constroem narrativas que ajudam o leitor a compreender o mundo secundário apresentado nas páginas do manual. Há também as ilustrações que são responsáveis pela construção de um repertório imagético do leitor, trazendo informações visuais mais detalhadas sobre um assunto ou tema específico resultados de uma pesquisa um pouco mais aprofundada. Nesse caso a ilustração funciona como um elemento cenográfico ou de figurino em uma peça de teatro, sendo o ilustrador responsável por garantir que esses elementos estejam cuidadosamente posicionados (Zeegen, 2009).

Neomedievalismo fantástico

Definida por Selling (2004) como uma intersecção entre os campos da Fantasia e dos Estudos Medievais, a estética neomedievalista fantástica constitui parte significativa do imaginário ocidental durante a segunda metade do século XX, retomando aspectos específicos do mundo medieval europeu.

O neomedievalismo fantástico tem suas raízes no Romantismo, resgatando o interesse no sobrenatural, no maravilhoso e na sensação de maravilhamento como forma de oposição às características pobres, rasas e previsíveis da realidade, numa atitude de negação da modernidade e de retorno a um passado ‘sublime’ (Selling, 2005; Von Mücke, 2003).

A busca por um retorno a esse passado sublime, no entanto, não deve ser encarada como simples nostalgia, uma vez que esse termo normalmente é utilizado de forma a minimizar discursos que se oponham às principais ideologias da modernidade, particularmente à noção de ‘progresso’. As narrativas de fantasia neomedievalista são

frequentemente rotuladas como nostálgicas, escapistas e retrógradas. Essas definições muitas vezes ignoram a complexidade e a ambiguidade dos discursos antimodernos (Lears, 1981). Lowenthal (1985) também admite o potencial subversivo da nostalgia como uma crítica ao presente, principalmente nos anos posteriores às grandes guerras do século XX, momento em que se percebe uma grande proliferação de sentimentos nostálgicos, principalmente entre a classe-média. Esses sentimentos são expressos nas mídias e nas ficções populares, com personagens que expressam saudades de quando a ‘vida era mais simples’ ou então dos ‘bons e velhos tempos’.

O elemento nostálgico de grande parte das narrativas fantásticas modernas também pode ser percebido como sintoma de mazelas sociais e como um sinal de que as convicções sobre gênero, hábitos, leis, religião e sociedade, antes tidas como garantidas, são abaladas. (Lowenthal, 1985). Isso se relaciona aos ideais utópicos de William Morris, quando compreendemos o termo ‘utopia’ em seu sentido etimológico original de ‘não-lugar’, um lugar que não existe em lugar nenhum. É essencial perceber que esses ‘não-lugares’ são criados a partir do descontentamento de seus autores e criadores com o presente (Selling, 2004) e que sem o sentimento de nostalgia pelo passado não pode haver o sonho de um futuro autêntico (Lowenthal, 1985).

A tendência estética do neomedievalismo fantástico se aproveita da suspensão de descrença, presente de forma ampla nas narrativas de mundo secundário, como colocado por Tolkien (2006), caracterizada por uma postura do leitor ou espectador de se permitir crer que uma determinada narrativa possui elementos sobrenaturais que são explicados pelas regras do mundo onde tais eventos se passam.

Compreender o neomedievalismo fantástico é importante para entender as razões de esse retorno nostálgico a um mundo mais simples e sublime ser um dos temas centrais da fantasia moderna. Talvez tenha sido essa mesma necessidade que fez com que Tolkien escrevesse clássicos da literatura fantástica como *O Hobbit* e *O Senhor dos Anéis*, que pelo menos até 2020 constava na lista de quinze livros de ficção mais vendidos de todos os tempos, com algo entre 150 e 170 milhões de cópias vendidas no mundo (Leite, 2020). Essas obras não foram importantes apenas comercialmente, mas como acadêmico, Tolkien pôde trazer o respaldo de seriedade de que a Fantasia precisava para ser discutida como algo importante (Franco, 2019).

Essas histórias foram tão importantes na literatura que acabaram por inspirar uma série de outros autores e autoras em suas próprias criações que, por fim, formaram o conjunto de obras que serviram de base para a criação de *Dungeons & Dragons* (Witwer, 2018). Os livros de D&D, desde sua primeira edição, contêm em suas páginas ilustrações que se fundamentam nessa estética, trazendo representações de cenários, vestimentas e paramentos militares, como armas e armaduras, relacionados a lugares e períodos históricos, porém sem a preocupação de manter uma coerência cronológica. Por isso, é possível ver ilustrações com elementos anacrônicos compondo as cenas representadas.

Outras expressões da Fantasia

Esse sentimento de nostalgia, ou a “necessidade urgente de fugir do presente” (Selling, 2005, p. 228) foi experimentada pelo europeu no século XX, principalmente durante e após o período das duas grandes guerras mundiais. Se esse sentimento produziu características

das narrativas fantásticas modernas, podemos buscar compreender as influências que levaram ao desenvolvimento de outras correntes da ficção especulativa, como o afrofuturismo, por exemplo.

Segundo a autora Nathaly de Moraes Dias, a

“corrente afrofuturista pode ser entendida como um movimento estético-político de autoconhecimento das populações africanas e afro-diaspóricas que possibilita sua continuidade para o futuro frente ao genocídio e encarceramento epistêmico. A viagem pelo oceano Atlântico, a ‘porta de não retorno’, até a América escravocrata produziu a destruição simbólica e material dos africanos com o seu passado, favorecendo o estranhamento e o não pertencimento com a terra nova. A partir disso, o movimento estrutura-se para fundamentar uma nova identidade direcionada ao futuro, a partir do passado africano, suprimindo a ausência deste que ainda une ciência e tecnologia”. (Dias, 2020, p. 42)

Diferente do neomedievalismo fantástico, o movimento do afrofuturismo não olha para um passado sublime, mas sim para um futuro possível. Ao analisar diversas obras de ficção futurista, a autora ainda nota a ausência de personagens negros no enredo. Para se distanciar, então, de uma lógica ‘eurofuturista’, onde não há espaço para o afro-diaspórico, o afrofuturismo necessita do protagonismo negro para poder ser caracterizado.

Para o autor e romancista brasileiro Fábio Kabral, o afrofuturismo é “a mescla entre mitologias e tradições africanas com narrativas de fantasia e ficção científica, com o necessário protagonismo de personagens e autores negros e negros” (Kabral, 2019, p. 106). O autor, um dos principais autores do afrofuturismo no Brasil, interpreta o movimento como a atitude de “recriar o passado, transformar o presente e projetar um novo futuro” (Kabral, 2019, p. 106), fazendo uso da mitologia africana

como o modo de resgatar o passado sublime e construir esse futuro que transcende o contexto de exclusão, da violência e dos traumas impostos aos africanos e afro-diaspóricos.

O afrofuturismo, portanto, faz uso de diversas narrativas da ficção especulativa, falando tanto sobre o passado quanto sobre o futuro, sempre da perspectiva negra, africana ou diaspórica (Kabral, 2019).

Essa atitude do movimento afrofuturista de transformar o presente e imaginar um novo futuro encontra paralelos no movimento decolonial, amplamente discutido por filósofos e acadêmicos na América Latina. Como uma corrente artística autêntica dos povos africanos e afro-diaspóricos, o afrofuturismo dá ênfase para influências, histórias e narrativas antes relegadas à chamada periferia como um movimento de resistência cultural afrocentrado, reproduzindo o pensamento decolonial, como colocado por Batista e Carvalho (2020).

O pensamento decolonial foi, em grande parte, desenvolvido por um grupo bastante profícuo chamado Modernidade/Colonialidade (M/C), cuja produção ajudou a sedimentar conceitos formulados anteriormente, em diversas partes do mundo e pelos estudos pós-coloniais, mas suas propostas intelectuais podem ser tomadas por herdeiras diretas dos ideais de resistência dos povos indígenas e afro-caribenhos na América Latina (Batista & Carvalho, 2020).

Os estudos do grupo M/C associam a modernidade ao pensamento colonial, e a antimodernidade ao pensamento decolonial. É importante reforçar a definição de decolonialidade como algo que vai além da independência política de uma nação, mas que abrange os padrões de poder instaurados e expressos pelas estruturas socioeconômicas, como o racismo, o patriarcado, a intolerância contra religiões não cristãs e

pelas sexualidades não heteronormativas, assim como pelo capitalismo e pelos saberes e culturas que não seguem o modelo hegemônico de pensar e agir (Batista & Carvalho, 2020). Além disso, existe também a preocupação com a crise ecológica planetária, que é tratada como um ‘projeto desfuturizante’, já que ao continuar seu avanço cada vez mais intenso, elimina a possibilidade de existência futura à diversas formas de vida (Batista & Carvalho, 2020).

Tendo isso posto, é possível fazer a pergunta perguntar sobre como o design de ilustrações poderia estar relacionado a estas problemáticas. Mignolo (2014) e Tlostanova (2017) afirmam que nós, como seres humanos, somos afetados através dos sentidos e temos nossa cognição mediada por um referencial estético específico, que foi disseminado e ensinado como algo universal, e que precisamos nos tornar capazes de libertar nossa percepção da estética moderna/colonial. Batista e Carvalho (2020) também colocam que “padrões estéticos são fundamentais para consolidar narrativas colonizadoras das subjetividades.

Se esses padrões estéticos têm a capacidade de fazer com que um determinado modo de pensar se torne hegemônico, romper com esses padrões e propor novas estéticas e o uso de outras influências talvez possa ser uma resposta para essa situação.

O neomedievalismo fantástico, apesar de se basear em ideias antimodernas, negando algumas características da modernidade, ainda se volta para um passado majoritariamente eurocentrado, buscando seu referencial estético em uma concepção de Idade Média que pouco nos comunica enquanto latino-americanos. Já o afrofuturismo parece ser capaz de contemplar os anseios de grande parte da população da América Latina, que é africana ou afro-diaspórica, mas ainda assim não

contempla outros grupos que compõe o todo. Nesse contexto, surge no final dos anos 2000 a proposta de gênero literário chamado solarpunk, derivado do steampunk (gênero de ficção especulativa que se baseia numa extrapolação da tecnologia a vapor). A primeira publicação brasileira do gênero veio a público em 2012, intitulada *Solarpunk: histórias ecológicas e fantásticas em um mundo sustentável*, e foi traduzida para o inglês em 2018.

Em 2014, foi escrito o manifesto solarpunk, que define o gênero como um “movimento de ficção, arte, moda e ativismo especulativa que busca responder e incorporar a questão ‘como é uma civilização sustentável e como podemos chegar lá?’” (Solarpunk, s.d.).

Mais uma vez é possível notar uma atitude de projetar um futuro com base na transformação do presente. E, assim como o afrofuturismo, o manifesto solarpunk se baseia em ideais decoloniais, quando visa a adoção de matrizes energéticas limpas e renováveis, como a energia solar que dá nome ao movimento, e a promoção da autossuficiência das comunidades e a interrupção da gradual destruição das condições que propiciam a existência da vida no planeta. O manifesto, em seus itens 16 e 17, também menciona não apenas uma busca pela tolerância, mas por uma compaixão e aceitação mais verdadeiras e expansivas à toda a diversidade de culturas, religiões, sexos, gêneros e identidades (Solarpunk, s.d.).

Ilustrações de Fantasia em Mojubá e Solaria RPG

Mojubá é um jogo de RPG com temática afrofuturista de fantasia urbana, que mescla influências das narrativas mitológicas Iorubás e Afro-Brasileiras. Nele, cada jogador interpreta um ‘cria’, uma pessoa

que descende de Orixás e conta com poderes mágicos para encontrar seu lugar no mundo enquanto lida com espíritos malignos, enfrenta o trânsito e, vez ou outra, participa de uma batalha de rap. Com essa temática, Mojubá foi bem-sucedido duas vezes em financiamentos coletivos. Da primeira vez, em 2021, arrecadou pouco menos de dezesseis mil reais, de uma meta inicial de apenas três mil (Conti, 2021).

O projeto inicial do jogo envolvia apenas a publicação da versão digital do livro, que já contava com diversas ilustrações com estilo afro-futurista. A campanha foi tão bem-sucedida que a editora IndieVisível Press propôs a publicação de uma versão física, com mais ilustrações e um novo projeto gráfico. Esta segunda versão também foi financiada coletivamente (IndieVisível Press, 2022a). Com uma meta inicial de oito mil reais, a segunda campanha, realizada em 2022, arrecadou pouco mais de vinte e dois mil, dando origem a um livro totalmente colorido, com 180 páginas e cerca de cinquenta e cinco ilustrações, todas com protagonismo negro, quando aplicável. Algumas dessas ilustrações trazem representações de figuras humanas, com as quais um leitor ou leitora pode se identificar facilmente, muitas vezes juntas de elementos sobrenaturais ou provenientes de tecnologias fictícias, como esperado do gênero futurista. Outras, trazem representações de criaturas imaginárias, figuras fisiognomônicas ou seres monstruosos baseados em mitos ou histórias, da mesma forma que as clássicas representações de fantasia mencionadas anteriormente neste texto.

Solaria RPG, por sua vez, é um jogo com a temática solarpunk, que busca contar histórias que abordam a importância da coletividade na busca por um futuro melhor. Nele, os jogadores e jogadoras podem assumir o papel de um Solare, algo como um agente militar que sai

em missões com o objetivo de resolver problemas que interferem nos direitos das pessoas, ou como um Fazendeiro, uma pessoa que trabalha em uma base científica promovendo o desenvolvimento de um lugar sustentável com alimentação saudável. Independente do papel escolhido, o grupo de jogadores trabalhará em conjunto para contar histórias do gênero solarpunk, fazendo com que seu lugar no mundo se expanda através da tecnologia e da disseminação de conhecimentos (IndieVisível Press, 2022b).

O projeto de financiamento foi lançado em 2022 com uma meta de oito mil reais e, ao fim de quarenta e cinco dias de campanha, arrecadou pouco menos de vinte e seis mil, sendo bem-sucedido e alcançando todas as metas propostas também pela editora IndieVisível Press.

O livro ainda não foi publicado, mas a campanha contou com diversas ilustrações em seu material de divulgação. Nessas ilustrações, diferente de Mojubá, o sobrenatural não tem espaço. As pessoas representadas nas ilustrações contracenam com animais, plantas, robôs, ferramentas e instalações tecnológicos ou veículos futuristas. Existe uma grande diversidade de pessoas representadas nas ilustrações, trazendo variedade étnica, personagens com implantes e até animais com próteses tecnológicas no lugar de membros ausentes. As cores claras e solares predominam na paleta, sugerindo as temáticas trabalhadas pelo jogo.

Considerações Finais

Durante a pesquisa, foi possível observar as relações entre a estética neomedievalista fantástica, que segue as características das representações tradicionais de fantasia, e o pensamento antimoderno e

decolonial, ainda que essas diferentes correntes se voltem para momentos distintos.

É importante perceber como as produções de RPG norte-americanas e europeias se utilizam da nostalgia para construir representações de fantasia tradicionais, enquanto novos produtos brasileiros se destacam e recebem apoio ao se basearem em referências estéticas próprias da cultura latino-americana, africana e afro-diaspórica e abraçando as problemáticas contemporâneas quanto à diversidade e ao cuidado com o meio-ambiente.

Mojubá e Solaria RPG são dois bons exemplos de jogos de escopo pequeno, voltados para públicos específicos, mas que desempenham com maestria sua proposta estética e se diferenciam de muitos dos produtos disponíveis, tanto em grandes editoras quanto em plataformas de financiamento. Estudar como o designer ilustrador atua nesses produtos pode ajudar a desenvolver nosso mercado editorial e aprimorar a formação de profissionais da área com maior repertório, capazes de criar representações de fantasia que se comuniquem diretamente com o público leitor, tornando os produtos em que elas estejam presentes ainda mais atrativos.

Referências

- Batista, S., & Carvalho, R. A. (2020). Design e decolonialidade: fundamentos, debates e rupturas. *Arcos Design*, 13(2), 6-25.
- Bettocchi, E. (2000). A sintaxe visual no role-playing game. *Estudos em Design*, 8, 53-68.

- Conti, L. (2021, novembro 22). Mojubá RPG. *Catarse*. https://www.catarse.me/mojuba_rpg
- Dell, C. (2014). *Mitologia: Um guia dos mundos imaginários*. Edições Sesc São Paulo.
- Dias, N. M. (2020). A ficção afrofuturista na educação decolonial brasileira. *Cadernos de Clio*, 11(2), 37-68.
- Dondis, D. (2007). *A sintaxe da linguagem visual*. Martins Fontes.
- Fenech, S. (2010). High Fantasy Illustration: It's story, evolution and place in the society. *Selina Fenech*. <http://selinafenech.com/high-fantasy-ilustration-its-story-evolution-and-place-in-society>
- Franco, L. A., Silva, B. M. da, Domiciano, C. L. C., Landim, P. da C., & Moura, M. C. (2017). *Publicações de RPG no Brasil: aspectos profissionais e vernaculares no começo do século XXI* [Trabalho apresentado]. Colóquio Internacional de Design 2017, Belo Horizonte, MG, Brasil.
- Franco, L. A. (2019). *A ilustração de Fantasia ao longo das edições de Dungeons & Dragons sob a abordagem do Design Emocional* [Dissertação de mestrado, Universidade Estadual Paulista - UNESP]
- IndieVisível Press. (2022a, julho 02). Mojubá. *Catarse*. <https://www.catarse.me/mojuba>

IndieVisível Press. (2022b, agosto 06). Solaria RPG. *Catarse*. <https://www.catarse.me/solaria>

Kabral, F. (2019). Afrofuturismo: ensaio sobre narrativas, definições, mitologia e heroísmo. Em E. F. Lima, F. F. dos Santos, H. A. Y. Nakashima, & L. A. Tedeschi (Ed.), *Ensaaios sobre racismos: Pensamentos de fronteira* (pp. 104-115). Balão Editorial.

Lears, T. J. (1981). *No Place or Grace: Antimodernism and the Transformation of American Culture, 1880-1920*. Pantheon Books.

Leite, C. W. (2020, julho 17). Os 15 livros mais vendidos de todos os tempos. *Revista Bula*. <https://www.revistabula.com/475-os-10-livros-mais-vendidos-da-historia/>

Lowenthal, D. (1985). *The past is a foreign country*. Cambridge University Press.

Mignolo, W. E. (2014). *Los desafíos decoloniales de nuestros días: pensar em colectivo*. Universidad Nacional de Comahue.

Oliveira, R. (2008). *Pelos Jardins de Boboli*. Nova Fronteira.

Oliveira, R. (2009). A ilustração como Arte Narrativa. Em R. H. Mendonça (Ed.), *A arte de ilustrar livros para crianças e jovens*. Portal do Professor.

Pavão, A. (1999). *A aventura da leitura e da escrita entre mestres de role playing games (RPG)*. EntreLugar.

- Selling, K. (2004). “Fantastic Neomedievalism”: The image of the Middle Ages in Popular Fantasy. Em D. Ketterer (Ed.), *Flashes of the Fantastic – Selected essays from The War of The Worlds Centennial, Nineteenth International Conference on the Fantastic in the Arts*. Blumsburry Publishing PLC.
- Selling, K. (2005). *Nature, Reason, and the Legacy os Romanticism: Constructing Genre Fantasy* [Tese de doutorado, Centre for Medieval Studies - University of Sidney]
- Solarpunk. (s.d.). Recuperado de <https://www.re-des.org/um-manifesto-solarpunk-portugues-brasil/>
- Taveira, N. (2023, 16 de abril). Dungeons & Dragons ultrapassa U\$150 milhões nas biheterias mundiais. *CinePop*. <https://cinepop.com.br/dungeons-dragons-ultrapassa-us-150-milhoes-nas-biheterias-mundiais-409032/>
- Tlostanova, M. (2017). On decolonizing design. *Design Philosophy Papers*. <https://doi.org/10.1080/14487136.2017.1301017>
- Tolkien, J. R. R. (2006). *Sobre Histórias de Fadas*. Conrad.
- Von Mücke, D. E. (2003). *The seduction of the Occult and the rise of the Fantastic*. Stanford University Press.
- Witwer, S., Newman, K., Peterson, J., & Witwer, S. (2018). *Dungeons & Dragons: Art & Arcana*. Tem Speed Press.
- Zeegen, L. (2009). *Fundamentos da ilustração*. Bookman.

A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA NA COMUNICAÇÃO DOS MUSEUS NAS REDES

Aline Lisangela da Silva Galvani Carvalho¹

Com a era digital, a arte incorporou novas tecnologias favorecendo um acesso amplo e irrestrito a grandes produções e exposições virtuais. Dentro desta perspectiva, os sites de museu de arte utilizam de novos meios para somar estratégias de organização de seu espaço museográfico em plataformas digitais, e representam uma nova linguagem comunicacional. Nesse sentido, os sites de museus de arte surgem como um espaço integrador acerca de possibilidades e desafios, um novo lugar nas redes, que permite novas formas de recepção e produção de sentidos.

1. Mestranda do Curso de Comunicação da UNESP-FAAC.
alsg.carvalho@unesp.br

Experiência estética virtual

Do analógico ao virtual, a arte antes restrita apenas a espaços presenciais, incorporou vários recursos tecnológicos para se aproximar mais do público. Parte desta mudança está associada na reviravolta dos meios de comunicação, proporcionada pelos avanços da tecnologia e da utilização massiva da internet. O que se tem hoje são diversos dispositivos eletrônicos, que possibilitam alcançar lugares e executar funções que até então eram somente presenciais. Com isso, a experiência estética virtual e seu respectivo processo de fruição convidam a revisitar antigos conceitos e relacioná-los agora à virtualidade (Barbero, 2004).

O elo entre comunicação e interações intermediadas por interfaces foi um fragmento da complexa teoria barberiana. A teoria das mediações, como foi conhecida, reconhecia as mudanças nas relações entre comunicação e sociedade que ocorreram nas últimas décadas, e posteriormente, auxiliou a decifrar como a remodelação tecnológica colaborou para a aceleração da hibridização das linguagens e dos meios. Mais tarde, a construção de mapas aperfeiçoou a compreender melhor essa teoria, permitindo incorporar e explorar a tecnicidade, um eixo em que a tecnologia não foi relacionada no sentido de aparato tecnológico, mas como instrumento, com muitas interfaces para intermediação de experiências comunicativas (Lopes, 2018).

Nesse sentido, as plataformas digitais de arte traduzem um novo campo para a comunicação com a cultura, um lugar onde serviços e informações seduzem devido à sua praticidade, e conspiram para que as mais diversas experiências sejam cada vez mais vividas e compartilhadas nas redes. A qualidade de imagem e de navegação não irrompe com a ousadia de substituir os espaços físicos, ainda assim, com suas

particularidades, o ambiente virtual surgiu e se legitimou, e na maioria das vezes, cumpre bem seu papel em proporcionar as mais diversas experiências da vida.

Entre pinturas, fotos, esculturas e tantas outras formas possíveis que a arte possa assumir, ela tem um discurso, a função de dizer algo a alguém (Gadamer, 1997). Essa dinâmica entre a arte e o homem se dá porque desde seu processo de criação, a obra de arte foi uma “intenção desenvolvida pelo artista para chegar a um objetivo estético, sensorial ou reflexivo” (Lapa, 2012, p. 58). Pela obra de arte ser um condutor para experiências e responsável pela produção de inúmeros significados, é que a experiência estética será explorada nesta pesquisa como uma promessa, onde o usuário poderá fazer seu próprio percurso cultural com mais autonomia, por meio do acesso a museus virtuais de arte.

Essa idealização de interatividade entre homem e máquina foi examinado pela ótica de Lapa (2012, p. 6), ao aliar esses conceitos com o espaço expositivo museográfico, afirmando que “a arte é o elo que une tecnologia e o museu”. Ainda segundo este mesmo autor, foi nessa esfera entre inovações tecnológicas e comunicação, que a arte incorporou uma nova linguagem através da internet, onde os sites de museus de arte adotaram “interfaces que tragam uma experiência rica em aspectos cognitivos e significativos” (2011, p. 21).

As vivências e percepções de mundo decorrentes de uma experiência estética representam um espaço fundamental na vida do ser humano (Gadamer, 1997). Um processo de profunda introspecção que já foi analisado por Dewey (2021). Para este autor, a arte e a experiência estética são fundamentais para formação subjetiva do ser humano, ele diz que “a ciência afirma significados, a arte os expressa”, onde a

experiência estética é o ato de aprender a sentir, ao unir valores a sensibilidade para ativar a reflexão (Dewey, 2021, p. 182).

As transformações comunicacionais atingiram praticamente todos os setores e os mais diversos ramos de atividade, entre eles, a Museologia, como bem observado pela autora Roque (2018, p. 25) ao dizer que “os museus têm vindo a reconhecer a necessidade de incorporar modalidades de interpretação e comunicação interativas e de criar experiências imersivas”. Nesta vertente, cada vez mais instituições museológicas fundamentam estratégias digitais, alinhadas à mediação cultural, como um artifício para expandir e otimizar suas respectivas coleções para visualização e interação do público, com um propósito em comum ao do ambiente físico, de fornecer ao visitante uma visão entre o presente e passado, e poder influenciar positivamente no processo de redescobrimto de sua própria identidade (Rocha, 1999).

Conceito semelhante foi explorado por Barros (2022), ao se reportar ao filósofo Ricouer, sobre o processo de reconhecimento e alteridade do ser humano, ao dizer que “no âmbito da comunicação, e das narrativas midiaticizadas, que combinam linguagens e acionam mediações culturais, a produção de sentido parece se dar mais na chave da compreensão” (Barros, 2022, p. 145). Fica evidente para esse autor que, o sujeito quando espectador, estará mais propenso a desenvolver tais dinâmicas de interpretação no plano estético, quando ele se sente afetado por algo, e isso o desafia a pensar em como “a vida humana é compartilhada com outras formas de vida e com a própria natureza de forma sensível” (Barros, 2022, p. 146).

Criar conexões e mudar sua percepção de mundo, são alguns exercícios que podem ser induzidos a partir de uma experiência imersiva

com a arte. Atividades passíveis de acontecer porque a obra de arte não fala de forma imediata, mas ela possui uma força enunciativa, que inspira um refletir sobre si mesmo e o meio a sua volta (Gadamer, 1997). Um compromisso cada vez mais praticado pelas instituições museais e pelos profissionais que trabalham no museu, que é o de proporcionar meios para que a experiência estética virtual de fato seja possível, através da representação de um mundo sensível nas redes.

Museu, um lugar que comunica poder e significados

Para o museu exercer sua função comunicacional com o público é necessário o empenho de mãos humanas, por essa razão, a prática da Museologia está fortemente associada ao museu. Para fundamentar tal ponto, um modelo de práticas e diretrizes museais foi difundido por Peter Van Mensch na década de 1990 (Vasconcelos, 2018, p. 74). De acordo com esse teórico, o “tripé da Museologia” consiste na organização de atividades para institucionalização e difusão do seu patrimônio, e requer três práticas fundamentais, são elas, preservação, pesquisa e comunicação. Essa teoria reforça a particularidade que existe por trás das coleções, o trabalho histórico que é feito sobre cada objeto antes de integrar um acervo e ser exposto ao público.

Entre deveres e obrigações, o museu atinge uma esfera de devoção com o público, e podem ser considerados locais de consagração da memória, que entre o compromisso com a humanidade e a patrimonialização de artefatos históricos, deve ser visto para além de um lugar social, e ser reconhecido também, como um ambiente em constante construção. Dentro desta perspectiva, Vasconcelos (2018) legitima o museu quanto a um espaço que contém um discurso de poder, criado

para agregar novos valores, possuidor de uma narrativa capaz de moldar a percepção e estimular o sentimento de reconhecimento do visitante (Vasconcelos, 2018, pp. 41-42).

Comemorações, ritos, crenças, guerras e superações, as exposições museológicas possuem um sistema próprio de expressão. Com um espaço artisticamente preparado para prender a atenção do visitante, cada exposição tem um discurso particular, baseado em um determinado contexto histórico e social. A pesquisadora Rocha (1999, p. 28) apresenta o patrimônio museal como sendo “objetos que falam”, constituídos por marcas e subjetividades, uma espécie de “móvel mental”, verdadeiros instrumentos de enriquecimento para o público fazer associações.

Um conceito semelhante foi apresentado por Vasconcelos (2018, p. 122), ao se referir sobre o discurso expográfico. Para ela, as coleções são um campo que comporta uma importante narrativa, ao constituir sentido e coerência aos objetos expostos, e define que a exposição deve ser “compreendida como uma característica fundamental do museu, constituindo-se como o principal espaço em que o museu interage com o público e difunde seu acervo, bem como o conteúdo e conhecimento gerado por ele”.

Pode-se concluir que o acervo possui uma linguagem, em que o conteúdo musealizado provoca questões e suscita reflexões. De acordo com Rocha (1999, p. 29), o potencial comunicacional das coleções, reforça que o “poder do museu reside na possibilidade de transmitir, uma comunicação sem palavras, por sensibilidade, por sensibilização e percepção”. Uma questão também defendida pela pesquisadora Maria Isabel Roque (2018), ao afirmar que o museu é um espaço comunicacional por excelência. Entre itens extintos e atuais, esse espaço propõe

um paradoxo ao armazenar peças de um grande quebra-cabeça, fragmentos capazes de justificar passagens da história, e retratar como foi o comportamento da sociedade um dia.

Tais sensações cognitivas reforçam a desconstrução da imagem lúdica do museu, de um espaço contemplativo para um lugar de rompimento, onde a composição dos objetos expostos deixa de ser um meio alternativo de divulgação cultural para abrir portas à inúmeras experiências. Essa compreensão reforça o discurso comunicacional do museu, ao permitir uma relação de conhecimento através da interação dos seus objetos com o público (Vasconcelos, 2018).

Museu virtual ou virtualidade do museu

A historicidade que envolve a terminologia “museu virtual” causou algumas contradições no passado, uma circunstância que retrata como foi o surgimento dessa plataforma digital e traduz o início de sua utilização. De fato, a virtualidade das instituições museais evidenciam que os sites dos museus de arte ainda passam por contantes mudanças, buscando sempre uma melhor versão virtual, e a interação do público com a cultura. O surgimento do termo é realmente bastante curioso, como apontado através de um levantamento feito pela autora Henriques (2018, p. 56), que afirma

A primeira vez que o termo museu virtual surgiu foi num artigo de Dennis Tsichritzis e Simon Gibbs, do Centro Universitário de Informática da Universidade de Genebra, apresentado durante a Conferência do *ICHIM (International Conference on Hypermedia and Interactivity in Museums)* em 1991.

Como mostra a autora, dos anos 1990 até agora, o museu virtual recebeu erroneamente várias denominações e atribuições, como Henriques (2018, p. 59) explica que, conforme pesquisado anteriormente por Weiner Schweibenz, “o conceito de museu virtual está em constante construção e é fácil confundirmo-nos com as outras denominações, tais como: museu digital, museu *online*, museu hipermídia, meta-museu, museu cibernético, cibernmuseu, museu no ciberespaço”. Apesar de todas essas variáveis, nenhum desses termos tem o mesmo significado do museu virtual, que seria a disponibilização mais fiel do museu físico na rede.

A diferença entre essas denominações relacionadas ao museu virtual encontra-se em sua efetiva prática de acesso. Mostrar que o museu virtual de arte tem o mesmo potencial cultural do museu físico é acreditar na realização da experiência estética virtual como algo real, acessível e prazeroso, mas que ainda precisa ser mais explorado como uma alternativa para imersão com a cultura. Uma justificativa para pouca utilização do museu virtual já foi apontada pelo filósofo e sociólogo Lévy (1999), ao descrever o referido espaço como uma interface não tão atrativa ao visitante virtual, indo em desencontro com a proposta que é formulada na curadoria em um museu físico. Em seu tempo, ele descreveu o espaço museal virtual como

Nada mais são do que catálogos ruins na Internet, enquanto é a própria noção de museu como “fundo” a ser “conservado” que é colocada em questão pelo desenvolvimento do ciberespaço onde tudo circula com uma fluidez crescente e onde a distinção entre original e cópia evidentemente não têm mais valor. Em vez da reprodução das produções clássicas em sites ou displays interativos, seria possível conceber percursos personalizados ou então constantemente reelaborados pelas navegações coletivas

em espaços totalmente desvinculados de qualquer coleção material. Mais pertinente ainda seria, o encorajamento a novos tipos de obras: espaços virtuais a serem investidos e atualizados por seus exploradores. (Lévy, 1999, pp. 187-188)

A crítica em relação a interface de alguns museus virtuais apontada por Lévy (1999) anos atrás poderia ser considerada verdadeira até aquele momento, contudo, com a evolução da tecnologia e da qualidade das plataformas digitais, o que se tem hoje em relação ao repertório cultural digital é algo realmente promissor e interativo, com características semelhantes à do museu físico.

As redes podem ser um instrumento para promover uma partilha do sensível, como afirma a autora Marin (2011). Ela vai mais além, ao afirmar que, “a emergência da Internet como um espaço em potencial da era da comunicação que estamos inseridos nos faz pensar em uma nova dinâmica na mediação dos museus com a sociedade” (Marin, 2011, p. 12). Ainda de acordo com a mesma autora, essa nova dinâmica de comunicação entre o homem e as novas ferramentas que as redes oferecem, aproximam mais o público do ambiente virtual. Contudo, a exposição virtual em alguns sites pode apresentar alguns desafios quanto a curadoria e percepção da obra.

Lévy (1999) foi pioneiro em trazer um questionamento semelhante, quando atribuiu ao ciberespaço um lugar em potencial para comunicação. Em sua obra *Cibercultura*, relacionado a museu virtual, Lévy (1999) apresenta os dois lados de uma mesma moeda, ao fazer uma analogia com diferenças entre o presencial e o virtual. O autor não assume deliberadamente sua preferência, mas expõe sua total imparcialidade no assunto quando atribui ao indivíduo o desafio de ser mais

receptivo às mudanças, e explorar assim, as potencialidades oferecidas na plataforma digital.

Evitemos mal-entendidos. Certamente não se trata de prever um deslocamento do “real” que seria pesadamente material e estaria conservado em museus para um “virtual” lábil do ciberespaço. Por acaso constatou-se que a irresistível ascensão do *Musée Imaginaire* cantado por Malraux, quer dizer, a multiplicação dos catálogos, dos livros e dos filmes de arte, tenha feito diminuir o público dos museus? Pelo contrário. Quanto mais difundidos os elementos recombináveis do museu imaginário, mais foram fundados prédios abertos ao público cuja função era abrigar e expor a presença física das obras. Ainda assim, se estudássemos o destino de determinado quadro célebre, descobriríamos que foi apreciado mais frequentemente como reprodução do que como original. Da mesma forma, os museus virtuais nunca farão concorrência aos museus reais, sendo antes suas extensões publicitárias. Representarão, contudo, a principal interface com as obras. Um pouco como o disco colocou mais pessoas em contato com Bethoven ou os Beatles com o concerto. (Lévy, 1999, p. 145)

A preocupação apontada por Lévy (1999) a respeito do museu virtual é pertinente até certo ponto. Somar estratégias que contribuem para o acesso à cultura é uma forma de intervenção, de desmistificar discursos que possam posicionar o museu a uma instituição de nível social elitizado, que impeça ou afaste o público de interagir com a arte e os diversos tipos de patrimônios culturais.

É nessa linha de raciocínio que Henriques (2018) é categórica ao apresentar o museu virtual não como um substituto, mas como um paralelo, um museu complementar, pois pode existir fisicamente e ter uma vertente virtual, com a mesma potencialidade imersiva e cultural do museu físico. Essa nova perspectiva de interação com a cultura propõe

um novo perfil de receptor cultural, um usuário mais participativo e questionador, que busca referências e conteúdos nas mídias disponíveis.

Embora o museu virtual de arte esteja nas redes a interação com as plataformas digitais não deve ser vista como uma opção aleatória. Esse espaço empírico permite uma conexão profunda do sujeito com ele mesmo, gerando novos saberes e posicionamentos, novas percepções de mundo. Assim como afirma Marin (2011), quando diz que, ao acessar o site do museu de arte o visitante virtual consegue autogerenciar seu objeto de investigação artística, alcançando assim todo potencial que o ciberespaço oferece em relação à cultura.

Nova linguagem comunicacional museal

Vivenciar uma obra de arte em sua totalidade é como ser atingido por uma onda de sentimentos, diversos estímulos sensoriais são comprovadamente ativados no cérebro, fazendo com que o momento da fruição ganhe, além da apreciação, uma proporção muito mais ampla e complexa, elevando o potencial estético de um instante de excitação superficial para um momento de intensa introspecção e reflexão ao espectador.

Essa experiência sensorial foi pesquisada por Semeler e Carmo (2022), segundo a pesquisa feita por eles, esse é um processo de dispersão e imersão nos sentidos, que foi explorado anteriormente pelo cientista inglês Semir Zeki em sua disciplina de estudo chamada Neuroestética. Segundo os autores, a Neuroestética “representa um novo paradigma em estética”, associando “uma base biológica à compreensão científica do prazer estético visual” (Semeler & Carmo, 2022, p. 5). E continuam afirmando que “A arte não é e nem deve ser uma experiência inócua.

Ela deve perturbar o espectador, provocar sensações corporais, prazer, estados de euforia, repulsa, inquietação e angústia. Desse modo, ela revive a sua potência mítica: a transmutação” (Semeler & Carmo, 2022, p. 15).

Visitar um museu virtual hoje não deve ser visto como dar credibilidade a mais um investimento feito, uma simples inovação tecnológica para disponibilizar seu acervo *online*, mas sim, em reconhecer o compromisso dessa instituição em se dedicar a inclusão social. Em certo ponto, a virtualidade dos museus foi uma realidade inevitável, entretanto, vários aspectos cognitivos também foram levados em conta para sua efetivação, como as emoções do novo perfil do visitante na internet e, conseqüentemente, suas relações sociais, considerando a pluralidade dos sentidos que podem ser produzidos por um usuário nas redes (Rocha, 1999).

Seja pelo celular ou pelo computador, o museu virtual constitui uma nova linguagem comunicacional utilizada pelas instituições, mais acessível, e com a mesma potencialidade de fruição estética que existe no ambiente físico. Indo mais além, museus virtuais são novos endereços, e a internet o seu facilitador, que torna possível percorrer grandes distâncias geográficas. Com apenas um clique, é possível ir ao *Museum of Modern Art* (MoMa) em Nova Iorque (<https://www.moma.org/>), o Museu do Prado em Barcelona, o Museu do Cairo no Egito (<https://egyptianmuseumcairo.eg>) ou o Museu do Louvre em Paris (<https://www.louvre.fr>).

A título de exemplo, Roque (2018, p. 24), reitera como a evolução tecnológica e o surgimento das mídias digitais contribuíram para romper fronteiras invisíveis, que até então restringiam o público a ter uma maior interação com a cultura. Essa autora reforça que, “o recurso

da tecnologia faculta uma oportunidade para recuperar a pluralidade dos sentidos e conexões que cada objeto encerra, preservando a autenticidade do original sem prejudicar a sobriedade do espaço físico do museu”.

Não resta dúvidas de que a tecnologia proporcionou a democratização dos museus de arte na internet. De plataformas mais simples, que disponibilizam imagens de parte do seu acervo, até sites com ferramentas mais avançadas. Do mínimo ao máximo em termos de recursos tecnológicos, os museus se reinventaram em suas plataformas, não apenas para integrar o ambiente virtual, mas para propor inclusão, e derrubar barreiras invisíveis que afastam o público de interagir com a arte. Com a finalidade de desmistificar mitos que possam inferiorizar as plataformas digitais de cultura que se têm disponíveis hoje, é que serão apresentados alguns sites de museus de arte a seguir.

Museum of Modern Art (MoMa)

O *design* do site do *Museum of Modern Art* (MoMa) é a união perfeita da praticidade e a modernidade. O branco que predomina no plano de fundo reflete não apenas a organização da plataforma, como garante também a serenidade ao usuário enquanto permanecer em sua visita. O primeiro destaque é a imagem do “Grupo de Figuras” (2010) onde estão dispostas cinco esculturas sacras em tons de amarelo, verde, roxo, preto e branco da escultora alemã Katharina Fritsch. Ao optar pelo *link* “Você está aqui, arte contemporânea no jardim”, o usuário será direcionado ao Piso 1, e poderá conhecer o Jardim de Esculturas Abby Aldrich Rockefeller.

À primeira vista, o usuário será presenteado com a belíssima imagem de uma criatura marinha, uma escultura em bronze intitulada

como *Mama Ray* (ano 2020, dimensões: 165,1 x 487,7 x 365,8cm). A autoria dessa obra é da escultora e pintora contemporânea queniana Wangechi Mutu, e a obra é a representação poética de uma figura feminina mitológica, que de acordo com a história, habitava as águas da África Oriental. No final da página, ainda estarão disponíveis mais nove imagens de esculturas que seguem também disponíveis para visualização, e um pouco mais do espaço do jardim no ambiente físico do museu.

As fotografias são mais uma sugestão para navegar pelo site do MoMa, que fica no segundo *link* da página inicial, em “Nova Fotografia 2023” localizada no Piso 2. Assim que o usuário clica nessa opção verá a fotografia em preto e branco de uma praia com pessoas aleatórias, uma delas a cavalo, um objeto vazado chama a atenção por estar mais próximo da câmera, e pela leveza do que parece ser redes de pesca e pedaços de tecidos ao vento. A obra retrata uma das praias da cidade portuária de Lagos (Èko), capital comercial da Nigéria, e ela integra a série *Sea Never Dry* (1999) do fotógrafo nigeriano Akinbode Akinbiyi. No final da página, ainda é possível conhecer mais deste mesmo fotógrafo, e de outros, como Amanda IHEME e Karl Ohiri.

Os benefícios da visita virtual no MoMa não param por aí. Ao todo, o museu virtual conta com cerca de 5.377 exposições, que datam desde sua inauguração em 1.929 até o presente. Um sistema de filtro permite ao visitante percorrer os *links* que o direcionam a algumas galerias, ou ir direto no *link* “O que está passando”, para ter acesso às vinte e quatro galerias que compõem o arsenal artístico da plataforma. Ao acessar a opção “Nas galerias”, o usuário será direcionado para “Coleção, décadas de 1880 a 1940” no Piso 5, e terá à sua frente mais opções de esculturas, fotografias, e em especial, a Galeria Alfred H. Barr Jr,

que abriga parte das obras de pintores aclamados na história, entre eles, Cézanne, Gauguin, Seurat e Van Gogh.

A numeração 502 inaugura a tela do monitor ao trazer a pintura “As Oliveiras” (1889, dimensões: 72,6 x 91,4cm) do pintor holandês Vincent Van Gogh. Ao rolar a imagem, o usuário terá mais informações sobre o que está disponível naquele mesmo catálogo, além de mais onze obras, entre elas, as famosas “Natureza morta com maçãs” (1895-98) de Cézanne (1839) e “A lua e a Terra” (1893) de Gaughin (1848). As imagens não são grandes, mas podem ser ampliadas ao clicar sobre elas, e ao fazer isso, o site também trará mais referências, como, as dimensões exatas e a técnica que foi utilizada pelo artista para sua execução.

Além de todo potencial estético e de navegação, o site do MoMa assumiu um compromisso de inclusão com o público. No *link* “Visita” uma das opções é “Mapa, áudio e mais”, onde é possível ouvir áudios em português de artistas, curadores e outras pessoas que falam as descrições visuais de algumas obras de artistas como, Duchamp, Monet, Matisse, Van Gogh, entre outros. A iniciativa da instituição retrata a preocupação do museu em promover ações comunicacionais interativas, para aproximar ainda mais o público com a cultura.

Museu do Prado

A plataforma digital do *Museo del Prado* opta por uma abordagem diferenciada em sua página inicial. A primeira imagem mostra crianças na parte interna do museu físico, e os dizeres “Prado Educação” sugerem a preocupação da instituição em aproximar o público infantil do museu. Mais abaixo ainda na mesma página, o museu traz duas obras, das exposições que estão em exibição, uma delas em caráter flutuante.

A primeira obra em destaque é um óleo sobre tela com dimensões de 100,4cm x 80,4cm intitulada como São Bartolomeu (1610 - 1614). A obra de arte compõe a série Postulados do pintor grego Domenikos Theotokopulos, mais conhecido como El Greco (1541-1614), famoso em seu meio por retratar cenas religiosas (Frazão, s.d.-b).

Ainda na página inicial do site, a segunda imagem em destaque é ninguém menos do que o belo autorretrato de Maximia Martínez de Pedrosa (1860) do pintor espanhol Eduardo Rosales Gallinas (1836). A jovem mulher de cabelos presos e olhos recatados era prima e esposa do pintor. Com traços intensos e características renascentistas, as informações fornecidas pela plataforma do museu que esta obra foi a última aquisição feita pelo Museu do Prado recentemente, e veio para incorporar um conjunto de 17 obras deste mesmo artista.

A navegação pelo restante do site se assemelha a de aplicativos *android* em celulares, o que dado ao nível de modernidade digital e de utilização em massa que se tem hoje, não apresenta nenhum grau de dificuldade para interação do público. No canto superior direito, a quarta opção abre, se não todas, grande parte das funções que são ofertadas a quem se interessa pela visita virtual do museu. No *link* de acesso “Coleção” encontram-se várias obras de nomes consagrados, como Goya, Rembrant e Velázquez. As obras estão disponíveis em formato grande, com o título e o nome do autor logo abaixo das imagens.

As opções de áudio com descrições visuais de algumas obras estão disponíveis apenas no idioma espanhol, o que pode ser um primeiro impasse para aquele visitante que não possua um conhecimento mínimo da língua estrangeira. Entretanto, a visita virtual ao Museu do Prado segue tendo seu fascínio, um convite a apreciadores da arte, e

garante que visitar todas as obras não será uma perda de tempo, mas um verdadeiro privilégio cultural. Um dos momentos mais marcantes e que talvez seja o ápice da visita, é poder conhecer mais o lado sombrio do pintor espanhol Francisco José de Goya y Lucientes (1746 – 1828) nas pinturas assustadoras de “Saturno devorando seu filho” (1823) (Martins, 2018), ou a realidade dos horrores da guerra relatada em “Três de maio” (1814) (Frazão, s.d.-a).

Museu Egípcio no Cairo

A cidade de Cairo, capital do Egito, está fortemente associada ao turismo cultural, sendo admitidas várias correlações, como, “cidade evento”, “cidade negócio” ou “cidade ocasional”, contudo, não há dúvidas que sua maior característica está em sua estética singular (Lupo & Costa, 2022). A cidade conserva um acervo cultural imenso a céu aberto, entre inúmeras edificações e artefatos históricos, cada lugar ou objeto carregam uma miríade de simbolismos que narram a história de uma das mais enigmáticas civilizações do mundo. Só na capital Cairo, existem vários museus, entre eles, aqueles que ficam localizados próximo às entradas de sítios arqueológicos específicos, alguns deles são, o Museu Imhotep, Museu El-Shoukafa, Museu Siwa, Museu de Sobek, e o Museu de Merenptah.

No que diz respeito a museus dedicados a estratégias organizacionais para conservação do patrimônio egípcio, três deles se destacam, que são, o Museu Nacional da Civilização Egípcia (Fustat), o Grande Museu Egípcio, e o Museu Egípcio (Lupo & Costa, 2022), em especial, este último é o que será de fato abordado nesta pesquisa, em virtude do benefício da sua virtualidade em uma plataforma digital nas redes.

Vale ressaltar que, dentre os sites de museus já visitados, o do Museu Egípcio é o de layout menos didático em vários aspectos. O plano de fundo tem imagens lindas da fachada e do interior do museu, o menu com os links de acesso é de fácil localização, contudo, o resultado no retorno de pesquisa é quase escasso. Contrapontos válidos a serem ressaltados, já que, em termos de ambiente físico, este museu é um dos maiores do mundo, com grande potencial para expor se não tudo, pelo menos grande parte de seu acervo cultural em sua plataforma.

Considerando os pontos positivos, em “coleções”, a série “obras primas” trazem apenas cento e quinze imagens dos seus artefatos. Joias, sarcófagos, autorretratos e fragmentos de papiros estão entre os restritos exemplos das antiguidades que foram disponibilizadas ao público para visualização. Ainda dentro de “coleções”, é possível acompanhar uma linha do tempo que mostra mais de 5.000 anos de história da civilização egípcia. A narrativa através de bens culturais traz um breve resumo sobre alguns dos reis e rainhas que governaram o Egito, e esclarecem como era a logística de um povo que foi reconhecido por grandes conquistas e invenções históricas.

O Museu Egípcio ganhou notoriedade em 2021, ao participar de um grande evento proporcionado pelo presidente do Egito, Abdel Fatah al-Sisi. O cortejo contou com dezoito reis e quatro rainhas que foram transportadas em ordem cronológica do Museu Egípcio para o Museu Nacional de Civilização Egípcia (“Cortejo faraônico de 22 múmias desfila pelas ruas do Cairo”, 2021). A justificativa para mudança foi que as múmias estavam em espaços apertados no antigo museu, e precisavam de um local mais adequado para serem armazenadas e expostas. O comboio nomeado como “Desfile de Ouro dos Faraós” contou com um

show de luzes e som, foi transmitido ao vivo pela televisão estatal, e chamou atenção pelo notório alto investimento, visto que o país sofreu uma queda em seu turismo após a crise sanitária mundial do Covid-19 (Ebrahim, 2021). Em acréscimo, é possível assistir o vídeo completo do desfile das vinte e duas múmias no próprio site do museu.

Museu do Louvre

O ambiente físico do Museu do Louvre em Paris, na França, é sem dúvida mundialmente conhecido por duas características únicas, a primeira pela sua imponente pirâmide de cristal, a segunda, por ser o lar de Monalisa (1503-06), também conhecida como Gioconda, uma das mais famosas obras do pintor italiano Leonardo Da Vinci. Após conhecer o site do Louvre é possível afirmar mais uma curiosidade, que a aura do museu abrange também o ambiente virtual, pois sua plataforma seduz até mesmo aqueles que se consideram os mais desinteressados pela arte.

A página inicial do Museu do Louvre faz uma alusão a do Museu do Prado, talvez seja pelo fato do preto ser em ambos uma das cores predominante, mas a familiaridade entre as plataformas fica restrita apenas a esse detalhe. Dentre tantas informações que estão no site, a história da fotografia escolhida para ser o plano de fundo não está disponível. Ao analisar a perspectiva que a foto foi tirada, fica implícito que o autor se posicionou no alto do Palácio do Louvre, tendo a estátua de Nicolas Boileau como sua companhia, para capturar o museu em um momento de crepúsculo.

No topo da página inicial estão três links de acesso rápido, em sequência “Visita”, “Explorar” e “O que está passando”. Mais abaixo, em “Destaques” é possível saber se alguma exposição flutuante está em

exibição, assim como “opções de visitas guiadas” e “outros eventos”. O restante da página traz, na sequência, um texto pequeno de links com “palavras-chave” de acesso, uma foto dos jardins em um dia ensolarado, e o “Mergulhe no Coração do Louvre” com algumas das imagens de obras famosas do museu. Alguns vídeos do interior do museu físico gravados pelo Youtube e um convite aberto para seguir o Louvre pelo Instagram finalizam a página principal.

A quem se interessar navegar pelo site, será notório que um detalhe passou despercebido, o que na verdade, foi proposital nesta pesquisa. Ainda na página principal é onde se encontra o “Louvre em Casa”, e a opção interativa imersiva “Passeios Virtuais”. Ao todo, são cinco opções de passeios virtuais, que são, “De longe, Materiais e Objetos de Viagem”, “O Advento do Artista”, “Jogos de Poder”, “O Corpo em Movimento” e “Mitos Fundadores, de Hércules a Darth Vader”. Na mesma página ainda se encontram opções para crianças, podcasts no idioma francês, e uma experiência de realidade virtual chamada “*Mona Lisa Beyond The Glass*”.

De todos os sites dos museus citados, o site do Louvre é o único que entrega mais do que somente a digitalização de parte de seu acervo, e suas obras com imagens em alta resolução. A visita virtual do Louvre é interativa no sentido de imersão sensorial e cognitiva (Semeler & Carmo, 2022), uma experiência estética que se torna amplificada por conta de uma ferramenta de percurso que se assemelha a do *Street View* do Google, uma tecnologia que incrementa uma nova forma de observação e interação com o objeto, onde o usuário percorre o museu num ângulo de 360° (Roque, 2018).

O percurso expositivo do site do Louvre está totalmente associado ao seu acervo físico, ou seja, aquilo que o visitante virtual visualiza através da tela do seu monitor é de fato o interior real do museu físico, não algo criado por um programa de inteligência artificial. O alto investimento do Louvre em tecnologias em sua plataforma não é apenas para atender as expectativas do público nas redes, mas sim, para proporcionar sensações físicas reais em seu visitante, as mesmas que iria experienciar presencialmente.

A comunicação interativa desta última plataforma digital contribui para uma experiência genuína com a arte, onde o visitante será capaz de fazer correlações com o que interagiu, e produzir novos sentidos e significados. Um percurso dialógico, entre dispositivo tecnológico, arte e homem, como apontado por Lapa (2012, p. 14), ao esclarecer como “atitudes experimentais podem ser intensificadas pelo mundo virtual das simulações interativas” e como elas “permitem também exercitar sua habilidade seletora, sua criatividade, sua capacidade de tomar decisões e de estabelecer relações de significados”.

Conclusão

O museu precisou enfrentar seu conservadorismo característico para recuperar sua pluralidade após o avanço da tecnologia. Com um ambiente fabricado para receber o público apenas de forma presencial, o começo da virtualidade do museu foi marcado por críticas severas, dúvidas e incertezas, até adquirir subsídios para garantir a autenticidade da comunicação do seu acervo físico no ambiente virtual. Um processo lento, mas progressivo, que hoje garante sua funcionalidade, e define uma nova modalidade de interação imersiva com a arte, a virtual.

A nova linguagem comunicacional utilizada pelos museus nas redes retrata a preocupação desta instituição social com a humanidade. Em sua maioria, os sites de museus virtuais de arte recriam o ambiente físico ao disponibilizar seu patrimônio cultural, ao promover um discurso expositivo virtual que privilegia o público a ter as mesmas experiências estéticas que teriam presencialmente. Utilizar todo potencial que as novas tecnologias oferecem é valorizar os novos modos de interação e fruição com a arte, para gerar mais conhecimento, e legitimar a ação comunicante do museu nas redes.

Referências

Barbero, J. M. (2004). *Ofício de Cartógrafo: Travessias latino-americanas da comunicação na cultura* (F. Gonzáles, Trad.). Edições Loyola.

Barros, L. M. de. (2022). O “percurso do reconhecimento” nos estudos da comunicação. *MATRIZES*, 16(3), 137-152. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v16i3p137-152>

Cortejo faraônico de 22 múmias desfila pelas ruas do Cairo. (2021). <https://oglobo.globo.com/mundo/cortejo-faraonico-de-22-mumias-desfila-pelas-ruas-do-cairo-24955005>

Dewey, J. (2021). *A Arte como Experiência* (V. Ribeiro, Trad.). Martins Fontes Editora.

Ebrahim, N. (2021). Egito transfere múmias a novo museu em desfile majestoso. *CNN*. <https://www.cnnbrasil.com.br/internacional/egito-transfere-mumias-a-novo-museu-em-desfile-majestoso/>

- Frazão, D. (s.d.-a). Biografia de Francisco Goya. *ebiografia*. https://www.ebiografia.com/francisco_de_goya/
- Frazão, D. (s.d.-b). Biografia de El Greco. *ebiografia*. https://www.ebiografia.com/el_greco/
- Gadamer, H. G. (1997). *Verdade e Método: Traços Fundamentais de uma Hermenêutica Filosófica* (3a ed). Editora Vozes.
- Henriques, R. (2018). Os museus Virtuais: Conceitos e Configurações. *Cadernos de Sociomuseologia*, 55(12). <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/6337>
- Lapa, R. A. (2012). *Museu, arte e tecnologia: as transformações dos museus contemporâneos influenciados pelas TIC's* [Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo]. <http://repositorio.eesc.usp.br/handle/RIEESC/3583>
- Lévy, P. (1999). *Cibercultura* (C. I. da Costa, Trad). Editora 34. <https://mundonativodigital.files.wordpress.com/2016/03/cibercultura-pierre-levy.pdf>
- Lopes, M. I. V. de. (2018). Jesús Martín-Barbero e os mapas essenciais para compreender a comunicação. *Intexto* (43), 14-23. <https://doi.org/10.19132/1807-8583201843.14-23>
- Lupo, B. M. & Costa, K. L. D. (2022). *Tumba, templo e pirâmide: arquitetura e repatriação no Grande Museu Egípcio* [Trabalho apresentado] Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material, 30, e5. <https://doi.org/10.1590/1982-02672021v30e5>

- Marin, S. P. (2022). *Comunicação Virtual de Museus: a informação sobre Arte nos sites da TATE e do MAC* [Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo]. <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-11072012-134957/pt-br.php>
- Martins, S. (2018, março 19). Saturno devorando um de seus filhos, Francisco de Goya. *História das Artes*. <https://www.historiadadasartes.com/sala-dos-professores/saturno-devorando-um-de-seus-filhos-francisco-de-goya/>
- Rocha, L. M. G. M. (1999). *Museu, informação e comunicação: o processo de construção do discurso museográfico e suas estratégias* [Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro]. <http://ridi.ibict.br/handle/123456789/728>
- Roque, M. I. (2010). Comunicação no museu. In A. M. Magalhães, R. Z. Bezerra, & S. F. Benchetrit (Eds.), *Museus e comunicação: Exposições como objeto de estudo*. (pp. 45-66). Museu Histórico Nacional. <http://hdl.handle.net/10174/21335>
- Roque, M. I.. (2018). O dilema do museu: Apenas real ou também virtual? In F. Ilharco, P. Hanenberg, & M. S. Lopes (Eds.), *Patrimônio cultural e transformação digital* (pp. 21-31). Universidade Católica Editora. <http://hdl.handle.net/10174/24609>
- Semeler, A. M. R., & Carmo, J. do. (2011). A Neuroestética como retomada da experiência estética enquanto forma de conhecimento visual. *Intuitio*, 4(2), 04-16. <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/intuitio/article/download/10271/7219/>
- Vasconcelos, V. G. de. (2018). *Entre objetos e palavras: o museu de artes e ofícios como experiência historiográfica* [Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Ouro Preto]. <http://www.repositorio.ufop.br/jspui/handle/123456789/10821>

ÍNDICE REMISSIVO

Símbolos

- 360 198, 202, 206, 208, 209, 210
- 360° 196, 201, 202, 203, 204, 205, 207, 208, 210, 211

A

- arte 16, 18, 19, 22, 23, 27, 29, 30, 31, 33, 34, 37, 38, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 68, 69, 70, 71, 73, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 87, 101, 104, 107, 110, 112, 119, 120, 121, 123, 138, 150, 151, 153, 160, 161, 162, 163, 168, 171, 172, 179, 194, 195, 196, 218, 221, 222, 223, 224, 227, 229, 230, 231, 232, 241, 243, 246, 247, 252, 255, 266, 269, 272, 292, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 322, 324, 325, 344, 347, 348, 358, 367, 378, 379, 381, 388, 393, 395, 396, 397, 399, 401, 402, 404, 405, 407, 410, 413, 415, 416, 417
- Arte 2, 5, 12, 27, 34, 165, 167, 172, 213, 220, 224, 227, 230, 243, 272, 273, 312, 326, 353, 393, 416, 418
- artes 19, 27, 34, 57, 112, 129, 130, 156, 161, 167, 210, 219, 220, 221, 230, 251, 252, 270, 418
- Artes 4, 17, 18, 19, 20, 25, 26, 27, 28, 29, 32, 33, 34, 103, 104, 174, 195, 218, 220, 244, 245, 270, 418
- audiovisuais 25, 103, 104, 106, 107, 214, 220, 222, 223, 229, 230, 240, 356, 377
- Audiovisuais 14
- audiovisual 21, 105, 107, 112, 206, 211, 214, 218, 220, 221, 222, 223, 224, 227, 229, 230, 238, 240, 241, 242, 243, 330, 367
- Audiovisual 151
- audiovisuales 195

B

- Batman 273, 274, 275, 277, 280, 282, 283, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 299, 303, 305, 306, 307, 308, 309, 310

C

- carnavais 343
- carnaval 167, 327, 328, 330, 331, 332, 333, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 346, 356
- Carnaval 327, 329, 335, 341, 342, 344, 346, 359
- cinema 16, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 27, 28, 64, 79, 124, 129, 132, 140, 151, 152, 161, 174, 233, 274, 275, 358, 360, 364, 367, 370
- Cinema 27, 34, 122, 213, 309, 370
- cinemas 367, 377
- comunicação 13, 16, 19, 29, 33, 69, 70, 78, 83, 101, 176, 181, 198, 200, 201, 205, 209, 213, 218, 219, 220, 223, 238, 246, 261, 321, 333, 357, 358, 364, 369, 372, 373, 396, 397, 398, 399, 400, 403, 415, 416, 417, 418
- Comunicação 13, 14, 55, 82, 85, 124, 156, 174, 196, 212, 213, 220, 233, 246, 273, 311, 327, 374, 376, 395, 418
- comunicación 35, 47, 49, 51
- Comunicación 14, 214

D

- docente 35, 42, 43, 49, 50, 51, 52, 54, 327
- Docente 218, 273
- docentes 42, 50, 51, 85, 87, 89, 90

E

- escola de samba 330, 341, 347

escolas de samba 330, 332, 334, 336, 337, 340, 342, 344, 346

escultura 16, 19, 20, 21, 27, 30, 33, 64, 79, 407

Escultura 19

esculturas 17, 18, 20, 21, 22, 78, 158, 397, 407, 408

Esculturas 407

F

Facebook 36, 40, 41

fenomenologia 92, 218, 222, 224, 229, 230, 231, 238, 239

Fenomenologia 239

fotografia 62, 64, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 84, 85, 88, 89, 90, 101, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 137, 140, 141, 142, 144, 145, 146, 147, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 169, 170, 171, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 185, 186, 190, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 208, 209, 210, 211, 215, 223, 224, 233, 245, 408, 413

Fotografia 95, 102, 109, 122, 124, 140, 152, 159, 174, 186, 192, 194, 195, 196, 212, 213, 408

fotografias 75, 78, 87, 89, 90, 92, 93, 97, 125, 142, 145, 147, 158, 162, 181, 182, 185, 197, 200, 202, 204, 205, 210, 269, 408

Fotografias 200

fotorreportagem 196, 197, 198, 206, 210, 211, 214

Fotorreportagem 214

fotorreportagens 210

I

IA 174, 176, 184, 187, 188, 190, 192, 195

ilustração 376, 379, 380, 381, 382, 392, 393, 394

ilustrações 377, 378, 379, 380, 381, 382, 384, 387, 389, 390

Ilustrações 378, 381, 388

imagem 67, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 79, 83, 85, 86, 87, 89, 90, 92, 93, 96, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 113, 114, 115, 116, 117, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 133, 134, 141, 144, 147, 149, 152, 155, 157, 164, 166, 170, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 198, 201, 202, 207, 210, 211, 213, 222, 223, 228, 232, 240, 242, 251, 267, 344, 369, 396, 401, 407, 409, 410

Imagem 2, 5, 12, 92, 152, 155, 176

imagen 37, 44, 45

imágenes 37, 45, 46

imagens 21, 62, 71, 73, 77, 83, 88, 91, 93, 99, 100, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 110, 111, 113, 114, 115, 118, 121, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 137, 142, 144, 145, 146, 148, 151, 152, 164, 169, 174, 175, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 200, 201, 211, 221, 223, 229, 242, 284, 285, 287, 381, 407, 408, 409, 410, 412, 414

Imagens 105, 117, 145, 173, 188

Instagram 39, 40, 41, 86, 182, 205, 414

M

Maestro Gato 35, 36, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 53, 54

mídia 70, 87, 214, 314, 318, 320, 321, 322, 347

Mídia 55, 86, 196, 220, 273, 350, 376

mídias 25, 56, 148, 152, 204, 282, 301, 318, 321, 328, 341, 383, 405, 406

mediático 13, 214, 342, 357
mediáticos 211, 357
modernista 159, 166, 171, 172, 360, 369
modernistas 156, 157, 160, 161, 162, 163,
164, 167, 168, 169, 170, 171, 173
Modernistas 173
museu 132, 322, 395, 397, 399, 400, 401,
402, 403, 404, 405, 406, 407, 408,
409, 410, 412, 413, 414, 415, 416, 418
Museu 319, 322, 399, 401, 406, 409, 410,
411, 412, 413, 417, 418
museus 395, 397, 398, 401, 403, 404, 406,
407, 411, 412, 414, 416, 417
Museus 395, 418

música 38, 108, 252, 311, 312, 313, 314,
315, 316, 317, 318, 320, 321, 322, 323,
324, 325, 328, 329, 333, 339, 341, 342,
345, 348, 350, 351, 352, 353, 354, 355,
356, 357, 358, 360, 361, 363, 364, 366,
367, 368, 371, 372, 373, 374
Música 312, 317, 326, 353, 356, 362, 372,
374, 375
músicas 312, 315, 322, 324, 328, 336, 337,
339, 341, 343, 345, 351, 352, 356, 361,
364, 366, 367

N

neoconservador 273, 275, 291, 295, 297,
302, 306
Neoconservador 310
neoconservadores 275, 291, 296, 297, 298,
303, 304, 305
Neoconservadores 308
Noé Luiz da Mota 16, 18, 19, 20, 22, 25,
30, 32, 33, 34

P

pintura 16, 19, 21, 27, 30, 33, 60, 62, 64,
67, 79, 82, 127, 129, 131, 135, 140,
142, 144, 145, 152, 157, 158, 159, 160,

161, 162, 164, 167, 168, 169, 171, 173,
174, 176, 409

pinturas 20, 21, 22, 44, 78, 134, 157, 158,
162, 378, 397, 411

pós-fenomenologia 218, 224, 229, 230,
231, 238

Pós-fenomenologia 222

pós-fotorreportagem 196, 198, 206, 210,
211, 214

Pós-fotorreportagem 214

Pós-Fotorreportagem 214

pós-fotorreportagens 210

R

rede social 187

redes sociais 28, 33, 182, 192, 204, 205,
343, 345

redes sociales 35, 37, 39, 40, 51

Redes sociales 40

Rembrandt 82, 87, 95, 96, 101

retrato 70, 73, 91, 154, 156, 157, 158, 159,
160, 162, 164, 165, 166, 167, 170, 171,
172, 189, 190, 268

Retrato 34, 142, 143, 154, 155, 163, 169,
172, 190

retratos 73, 127, 132, 156, 157, 158, 159,
160, 162, 163, 164, 169, 170, 171,
173, 181, 200

Retratos 159, 173

RPG 376, 378, 380, 381, 388, 389, 391,
392, 393

S

Salve, juventude 246

samba 320, 329, 330, 331, 332, 333, 334,
335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342,
343, 344, 346, 347, 353, 358, 359, 363,
365, 371, 372, 373

samba-enredo 330, 331, 333, 335, 336, 339,
342, 344

Samba-enredo 330, 331, 339, 347, 349
sambas 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333,
334, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342,
343, 344, 346, 353, 359, 367
sambas-enredo 327, 328, 330, 332, 333,
334, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 343
seres media 218, 219, 220, 222
Spotify 327, 328, 329, 330, 334, 336, 338,
339, 340, 344, 345, 346, 347, 348, 349
streaming 25, 311, 312, 313, 314, 315, 316,
317, 319, 321, 323, 324, 327, 328, 329,
330, 332, 336, 337, 341, 342, 343,
344, 345, 347
Streaming 308, 309, 326, 347
surrealismo 19, 20, 21, 28, 55, 59, 62, 63,
64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 73, 76,
78, 79, 80, 81
Surrealismo 62, 379

T

tecnologia 57, 69, 108, 110, 124, 126, 138,
145, 147, 152, 155, 162, 174, 175, 176,
182, 192, 195, 208, 214, 224, 230, 231,
234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241,
242, 243, 313, 325, 365, 366, 385, 388,
390, 396, 397, 403, 407, 414, 415, 417
Tecnologia 14, 55, 85, 196, 220, 222, 233,
234, 238, 239, 243, 244, 350, 376
tecnologias 28, 59, 124, 140, 148, 176,
234, 237, 238, 241, 242, 373, 389,
395, 415, 416
Tecnologias 374
Tik Tok 40
TikTok 219
Trate-me leão 257
Trate-me Leão 248, 249, 250, 255, 256,
257, 258, 259, 263, 264, 266, 268,
269, 270, 271, 272
Twitter 36, 187, 195

V

video 16, 103, 108, 110, 112, 115, 123, 129,
140, 151, 152, 197, 218, 219, 220, 221,
222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229,
230, 232, 236, 237, 238, 240, 241, 242,
251, 321, 349, 413
Video 33, 34, 122, 151, 155, 220, 230, 243,
244, 245, 309, 346
videoarte 219, 224, 228, 244
videos 40
videoss 219, 221, 222, 226, 227, 414

W

WhatsApp 37, 40

X

X 40, 52, 152, 187

Y

YouTube 33, 34, 40, 155, 309, 328, 329



UTPL
La Universidad Católica de Loja